



COLEÇÃO CULT

Diálogos sobre gestão cultural

Gisele Nussbaumer, Giuliana Kauark,
e Nara Pessoa (org.).



Diálogos sobre gestão cultural

Gisele Nussbaumer
Giuliana Kauark
Nara Pessoa
(orgs.)

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

NUSSBAUMER, G., KAUARK, G., and PESSOA, N., eds. *Diálogos sobre gestão cultural* [online]. Salvador: EDUFBA, 2025, 401 p. Cult collection, n. 40. ISBN: 978-65-5630-904-0. <https://doi.org/10.7476/9786556309040>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Diálogos sobre gestão cultural

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Reitor
Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor
Penildon Silva Filho



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA
BAHIA

Diretora
Susane Santos Barros

Conselho Editorial

Titulares
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Cleise Furtado Mendes
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
George Mascarenhas de Oliveira
Mônica de Oliveira Nunes de Torrenté
Mônica Neves Aguiar da Silva

Suplentes
José Amarante Santos Sobrinho
Lorene Pinto
Lúcia Matos
Lynn Alves
Paola Berenstein Jacques
Rafael Moreira Siqueira



CULT – CENTRO DE ESTUDOS
MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

Coordenação
Sophia Cardoso Rocha

Vice coordenação
Lourivânia Soares

Comissão Editorial da Coleção Cult
Adriano Sampaio (UFBA)
Alexandre Barbalho (UECE)
Antonio Albino Canelas Rubim (UFBA)
Carlos Yanez Canal (Universidade Nacional da Colômbia – Manizales)
Gisele Nussbaumer (UFBA)
Isaura Botelho (SESC-SP)
José Roberto Severino (UFBA)
Laura Bezerra (UFRB)
Leandro Colling (UFBA)
Lia Calabre (FCRB – RJ)
Linda Rubim (UFBA)
Liv Sovik (UFRJ)
Mariella Pitombo Vieira (UFRB)
Marta Elena Bravo (Universidade Nacional da Colômbia – Medellín)
Paulo Miguez (UFBA)
Renata Rocha (UFBA)
Renato Ortiz (UNICAMP)
Rubens Bayardo (Universidade de Buenos Aires – Universidade San Martin)
Urbano Sidoncha (Universidade da Beira Interior)
Úrsula Rucker (Universidade de Avellaneda)

Coordenador da Comissão Editorial
Antonio Albino Canelas Rubim



COLEÇÃO CULT

Diálogos sobre gestão cultural

Gisele Nussbaumer

Giuliana Kauark

Nara Pessoa

Organizadoras

EDUFBA

SALVADOR, 2025

2025, autores.

Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA. Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

COORDENAÇÃO EDITORIAL: Cristovão Mascarenhas

COORDENAÇÃO GRÁFICA: Edson Nascimento Sales

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO: Gabriela Nascimento

ASSISTENTE EDITORIAL: Aline Silva Santos

DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL: Rodrigo Oyarzábal Schlabit

IMAGEM DA CAPA: pixabay.com

REVISÃO: Ive Pitanga

NORMALIZAÇÃO: Kátia de Oliveira Rodrigues

Sistema Universitário de Bibliotecas - UFBA

Diálogos sobre gestão cultural / Gisele Nussbaumer, Giuliana Kauark, Nara Pessoa, organizadoras. – Salvador : EDUFBA, 2025.
396 p. - (Coleção Cult ; 40)

Contém biografia.

ISBN: 978-65-5630-752-7

1. Brasil - Política cultural. 2. Instituições e sociedades culturais. 3. Política pública.
4. Cultura - Brasil. I. Nussbaumer, Gisele. II. Kauark, Giuliana. III. Pessoa, Nara.

CDU 304.4

Elaborada por Selma Matos CRB-5: BA-001001

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n – *Campus* de Ondina
40170-115 – Salvador, Bahia / Tel.: +55 71 3283-6164
www.edufba.ufba.br / edufba@ufba.br

SUMÁRIO

9

Prefácio

Lia Calabre

15

Apresentação

Gisele Nussbaumer

Giuliana Kauark

Nara Pessoa

23

Gestão cultural e retomada da cultura no Brasil: engajamentos e perspectivas

Gisele Nussbaumer

Giuliana Kauark

49

Gestão cultural e as complexidades do século XXI

Maria Helena Cunha

71

Gestão cultural: um repto pela desobediência civil

Vânia Rodrigues

91

Riscos e desafios na interseção entre administração e cultura

Rosimeri Carvalho da Silva

111

A gestão cultural no plural: desafios e competências

José Márcio Barros

131

Gestão e institucionalização da cultura nas Instituições Públicas
de Ensino Superior (Ipes):(re)dimensionamentos possíveis

Nara Pessoa

Gisele Nussbaumer

153

Em busca de práticas e experiências contracoloniais em política
e gestão cultural

Laura Bezerra

Luciano Simões

173

Gestão cultural em perspectiva: cosmovisões indígenas e
afrodiaspóricas no fazer da cultura

Stéfane Souto

187

Cultura afro-brasileira, políticas e gestão cultural: a contribuição
dos terreiros de candomblé

Murillo Pereira de Jesus

Gisele Nussbaumer

217

Espaços culturais entre a gestão e a apropriação social:
experimentos de significação da vida e produção de
territorialidades

Mariana Albinati

231

Participação e comunidade: perspectivas e desafios para uma gestão
estatal de equipamentos culturais

Plínio Rattes

Nathalia Leal

253

Direitos culturais, gestão e políticas públicas de cultura: notas
introdutórias e possíveis chaves de leitura

Hendye Gracielle Dias Borém

Ohana Boy Oliveira

281

Conservadorismo, cultura política e políticas culturais no Brasil

Marina Ramos Neves de Castro

295

Esferas de reexistência da arte frente ao avanço da extrema-direita
na política: uma cartografia possível

Isaura Tupiniquim

321

Sacras controvérsias: desafios da liberdade de expressão artística e sua
emergência enquanto problema público

Giuliana Kauark

João Domingues

Caroline Dumas

357

“Um abismo nos sistemas de valores”: conservadorismo e as
políticas públicas
para o audiovisual brasileiro

Leandro de Paula

Fabiana Pereira

389

Sobre autoras e autores

Prefácio

Lia Calabre

De hecho, si pensamos la cultura
como un problema cotidiano, nos
damos cuenta de que se trata, en
gran medida, de un conjunto de
hábitos discriminatorios y prácticas
excluyentes. La cultura es siempre
hegemonía y hoy la hegemonía
sigue siendo la discriminación en
todas sus formas
(Vich, 2021, p. 1920).

Considero que a provocação acima, realizada por
Víctor Vich, se encontra em plena sintonia com o
conjunto dos trabalhos sobre gestão cultural que

compõem o presente volume. Na América Latina, de uma maneira geral, os movimentos de independência política foram acompanhados por um processo de manutenção de uma dependência ou uma subordinação aos conceitos de cultura, arte e civilização europeus colonizadores. Tais visões e práticas foram secularmente reproduzidas por todo o sistema de educação e cultura, em um processo contínuo de domesticação dos imaginários, com a qualificação de práticas e de conteúdos culturais que reproduzem, no campo da arte e da cultura, a estrutura social altamente hierarquizada de nossos países. As práticas culturais e artísticas oriundas das populações escravizadas e dominadas foram durante muito tempo qualificadas como selvagens e pouco civilizadas, algumas delas confinadas na categoria de folclore e de cultura popular e de massa, hierarquicamente inferiores, arte sem erudição, “naif”. Não são poucas as manifestações que, ao não poderem mais ser reprimidas, foram então “branqueadas”, “domesticadas” e ganharam uma “roupagem civilizatória”.

O artigo no qual se encontra a citação de Vich – “O que é um gestor? (Contra e a favor da cultura)” – é uma referência que nos questiona a existência de uma certa visão idealizada de que as questões da cultura e da gestão cultural dizem sempre respeito ao campo progressista, referem-se à ampliação dos direitos ou à militância pela cidadania, quando essa não é, efetivamente, a realidade que nos cerca. Os grupos e movimentos de extrema-direita, historicamente falando, sempre acionaram o campo das artes e da cultura na construção e defesa de valores conservadores, cerceadores das liberdades individuais, forjando imaginários nacionais unificados, em geral, incitando o ódio, a violência e a discriminação às diferenças, à pluralidade e à diversidade cultural.

Os trabalhos que compõem o presente volume são originários do projeto “Diálogos sobre gestão cultural”, realizado pelo grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural, vinculado à Universidade Federal da Bahia (UFBA) e à Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). O Diálogos chegou a sua 9ª edição em 2024 com uma programação

composta exclusivamente por mulheres, em sintonia com as linhas de atuação do grupo, “Políticas culturais e gestão da cultura: compreensões e modos de atuação” e “Gestão de equipamento e espaços culturais: das práticas aos públicos”, ambas pensadas na direção de um maior comprometimento social com os direitos culturais, dentro de uma perspectiva insurgente, contra-hegemônica, de empoderamento social.

O trabalho realizado pelo Coletivo Gestão Cultural, seja no campo da pesquisa, seja na realização dos encontros e eventos, reflete o compromisso com o princípio da democracia, do embate contra os modelos preestabelecidos que reproduzem e garantem a manutenção dos hábitos discriminatórios e as práticas excludentes às que se refere Vich. Há um efetivo reconhecimento da cidadania cultural em sua amplitude e diversidade e o esforço da ampliação dos espaços de participação de diversos segmentos sociais na nossa democracia historicamente excludente. É, na prática, a universidade buscando incorporar em seu repertório formativo outros saberes. Tais conquistas e transformações vêm se somando e contribuindo na direção da construção de novos imaginários sociais e culturais.

Observamos a contínua ampliação contemporânea do esforço da construção de outras epistemologias, que permitem a descolonização das ideias, das formas de pensar o mundo, dos olhares sobre o outro, sobre o diferente, sobre o desigual, sobre nossas origens, sobre aquilo que nos forma. Há um movimento de produção de outros conhecimentos que vão sendo incorporados não somente às discussões acadêmicas, mas também aos movimentos sociais, às lutas identitárias, disputando o discurso sobre a realidade forjado pelas elites, pelos grupos dominantes das nossas sociedades. Essas reflexões passam a intervir mais diretamente nas práticas, gerando transformações sociais, como, por exemplo, no caso brasileiro, a ampliação das políticas de cotas.

A cultura não é um campo politicamente neutro e, certamente, na gestão cultural, também não há lugar para neutralidade; por exemplo, não intervir, permitindo as permanências, as hierarquias seculares, é fazer política. A cultura cumpre um importante papel para que possamos avançar na direção de uma sociedade menos desigual, para que possamos prestar contas com a dívida histórica do processo de escravidão cujos impactos são ainda sentidos contemporaneamente, basta olharmos os índices de negros jovens assassinados, a violência contra indígenas nos conflitos de terra e outras tantas violências cotidianas que nos assolam.

O campo da gestão cultural é composto por um amplo espectro de tipologias, com a presença significativa da gestão pública. Há um conjunto de estruturas sob a responsabilidade dos poderes executivos nos três níveis de governo, com atribuições que vão desde elaborar e gerir as macropolíticas chegando até a atuação na ponta, na entrega do serviço ao cidadão. Há uma extensão, por exemplo, que vai da gestão de um Teatro Municipal na dimensão do que existe no Rio de Janeiro a um espaço cultural de um município com menos de cinco mil habitantes. Mas, não somente de gestão pública é composto o campo da gestão cultural, muito pelo contrário: levando em consideração as especificidades de cada modelo de gestão cultural – público, privado, comunitário, entre outros possíveis –, existem alguns problemas e aspectos que precisam ser levados em conta.

Um deles é o da própria dinâmica do campo da cultura, com temporalidades e ritmos muito próprios, com lógicas e objetivos que não costumam ser facilmente adaptados a modelos preestabelecidos. Tal diversidade apresenta infinitas particularidades ainda que estejamos tratando de uma mesma linguagem artística ou teoricamente de um mesmo saber cultural. As dinâmicas dos movimentos da gestão estão diretamente vinculadas aos projetos políticos – não estou aqui falando de política partidária – daqueles que estão envolvidos com a ação, ou com o espaço, ou com o serviço ao público. Isso não significa dizer que

não existam desenhos, técnicas, procedimentos ou metodologias que quando aplicados podem resolver problemas e dilemas cotidianos da gestão da cultura. Cada tipo de equipamento requer um conjunto de conhecimentos, cada área detém seus conhecimentos técnicos específicos. Entretanto, tudo isso pode ser manejado de diferentes maneiras a partir do projeto político e conceitual de base da ação cultural a ser desenvolvida.

Um outro aspecto que merece uma atenção especial diz respeito às maneiras de tratar os saberes e as práticas culturais nos campos e territórios de atuação. Partindo do princípio de que o papel da cultura é o de contribuir para o fortalecimento da democracia, torna-se mais urgente a construção de modelos de gestão mais participativos, não hierárquicos, que dialoguem com os fazeres locais.

Buscando ir em sentido oposto ao da tendência de reprodução de modelos hierárquicos na gestão da cultura identificados por Vich, há a urgência de se lançar novos olhares para os processos formativos, quebrando com algumas fórmulas e esquemas tradicionais. Os processos formativos precisam ser vivenciados como intercâmbio de saberes, no qual as várias camadas de conhecimento devem ser trabalhadas e compartilhadas de maneira não pré-determinada. Dentro da gestão cultural, os conhecimentos de como lidar com as questões da burocracia, dos recursos públicos, das políticas públicas, são fundamentais, mas não são os únicos que precisam ser repassados, intercambiados entre os diferentes atores que atuam no campo.

Vivemos momentos de avanço das ideologias e práticas autoritárias, fascistas, que fazem uso do discurso de reconhecimento e valorização do indivíduo a partir de valores e princípios altamente conservadores como forma de manter o controle sobre o senso comum. As garantias formais e constitucionais se mostram frágeis frente à capacidade de desconstrução social, dos direitos e das cidadanias que tem demonstrado os fascismos no poder. Nesse sentido, práticas militantes de gestão da cultura podem fazer com que a cultura se torne uma forte

aliada nos processos de resistência, que auxilie na garantia da existência de um mundo mais diverso, mais plural, mais equilibrado, mais saudável, mais sustentável.

Esse encontro de fazeres e saberes de múltiplas origens, como os que encontrarão a seguir, podem permitir que a gestão cultural seja um lugar de surgimento de projetos utópicos que possam se contrapor à maré distópica, que também contribui com pensamento crítico, mas cria uma camada forte de névoa que embaça o olhar sobre o futuro. Os projetos utópicos nos permitem pensar em “lugares que não existem”, ainda! Cabe a nós fazê-los existir, ou ao menos tentar.

Referência

VICH, V. *Políticas culturales y ciudadanía: estratégias simbólicas para tomar las calles*. Buenos Aires: CLACSO; Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Rosario: Editorial de La Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 2021.

Apresentação

Gisele Nussbaumer
Giuliana Kauark
Nara Pessoa

Tempo curvo, espiralar, que retorna, restabelece e transforma tudo: essa é a percepção ensinada por Leda Maria Martins (2021), que lê o tempo como movimentos de expansão e contração, de dilatação e contenção. Nos entrelaçamos nesse tempo para apresentar a presente coletânea.

Há oito anos, no âmbito de uma disciplina de graduação do curso de Produção Cultural da Faculdade de Comunicação (Facom) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a professora Gisele Nussbaumer

propôs a atividade “Diálogos sobre gestão cultural”, que passou a ser realizada ao final de cada semestre pelas(os) discentes da Oficina de Gestão Cultural. Ao longo das edições, a atividade contou com a colaboração e participação de diversas(os) mestrandas(os) e doutorandas(os) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da UFBA, que realizaram seu tirocínio docente no referido componente curricular. Essa experiência, de certa maneira, contribuiu para a formação do grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural, liderado pelas professoras Gisele Nussbaumer (UFBA) e Giuliana Kauark, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Após algumas edições da atividade em formato menor, o Coletivo reúne-se em torno de uma nova proposta para a Diálogos, entendendo ser importante ampliá-la. Diante da ausência de encontros acadêmicos dedicados exclusivamente à gestão cultural e da escassez da discussão e produção específicas sobre o tema, decidimos transformar a atividade curricular em extensionista, expandindo o seu alcance. A atividade “Diálogos sobre gestão cultural” torna-se, assim, um projeto de extensão universitária interinstitucional, reunindo a UFBA e a UFRB, envolvendo estudantes de graduação e pós-graduação de ambas as instituições, com o objetivo de discutir a gestão cultural a partir de uma perspectiva crítica, engajada e interdisciplinar.

O tempo, no entanto, deu um nó com o advento da pandemia: tudo em suspenso, inclusive o esperado evento. Contudo, o momento de contenção trouxe também um movimento de expansão, na medida em que tratativas institucionais e novas dinâmicas sociais nos levaram a realizar o projeto de maneira remota ao longo de dois anos. Esse formato nos trouxe a possibilidade de novamente transformá-lo. Entre 2020 e 2022, o projeto se desenvolveu em dois formatos, como ciclo de debates e como congresso.

O ciclo de debates “Diálogos sobre Gestão Cultural #emcasa” teve duas temporadas que abordaram assuntos diversos, propostos por

pesquisadoras(es) do Coletivo, tais como: “As instituições culturais e a pandemia”; “A lei Aldir Blanc e os desafios para a gestão cultural”; “Dimensão política e comunitária dos espaços culturais”; e “Gestão da cultura e promoção de liberdades”. O congresso, por sua vez, foi organizado a partir de conferências provocadoras, mesas de debate, partilhas para compartilhamento de experiências em gestão cultural e apresentação de trabalhos, mobilizando diferentes trocas. Os temas abordados incluíram questões como: “Institucionalidades, continuidades, rupturas e insurgências na gestão cultural”; “O lugar político das artes”; “Conservadorismos e seus impactos no campo cultural”; “Espaços culturais amigáveis e acessíveis”; entre muitos outros.

Em 2024, saudosas do tempo do olho no olho, realizamos a 9ª edição do Diálogos de modo presencial. Debates relativos à “Gestão cultural e ativismo institucional”; “Cultura ingovernável” e “Expressões culturais nas cidades” compuseram a programação. Embora a palavra “diálogo” seja um substantivo masculino, o Diálogos sempre se sobressaiu pelo protagonismo feminino e, nessa edição, essa foi uma diretriz inegociável. Assim, todas as conferencistas, palestrantes, coordenadoras de grupos de trabalho e mediadoras convidadas foram mulheres.

O projeto foi se tornando um importante espaço de reflexão e de atuação na gestão cultural, reunindo acadêmicas(os) e profissionais do campo em discussões críticas e interdisciplinares, também um território no qual estas(es) se insurgem e se posicionam politicamente, pois acreditamos que conhecimento e cultura são fundamentos da democracia.

Em espirais, a inspiração dos encontros promovidos se entrelaça com o desejo de registrar esse tempo, essa história, esse movimento. Surge, assim, o livro homônimo, uma coletânea de textos que buscam materializar algumas das nossas discussões. Ao todo são 16 textos escritos por 22 estudiosas(os) que dialogaram conosco ao longo das edições do evento e que exploram diferentes abordagens teóricas sobre o tema, desafios enfrentados na prática da gestão cultural, bem como

estratégias de resistência e engajamento diante de contextos políticos adversos.

Em oposição a uma visão tecnicista do exercício de gestoras e gestores culturais, o texto “Gestão cultural e retomada da cultura no Brasil: engajamentos e perspectivas”, de Gisele Nussbaumer e Giuliana Kauark, defende a necessidade de uma atuação mais engajada e contra-hegemônica por parte desses profissionais. Para isso, contextualiza a emergência dessa atividade e sua relação com as políticas culturais, destaca autoras e autores com um pensamento mais crítico, assim como experiências contemporâneas que se apresentam como possíveis referências para uma gestão cultural mais comprometida com o momento que vivemos, de retomada da cultura no Brasil.

Dando continuidade, Maria Helena Cunha, em seu texto “Gestão cultural e as complexidades do século XXI”, discute o percurso da gestão cultural nas últimas duas décadas, o seu reconhecimento como parte da cadeia produtiva e sua consolidação como campo reflexivo e profissional. Ademais, destaca que um dos principais desafios da gestão cultural é lidar com o intangível em um contexto de crises políticas, econômicas e sanitárias.

Na sequência, a portuguesa Vânia Rodrigues, em “Gestão cultural: um repto pela desobediência civil”, apresenta uma análise das dinâmicas invisíveis, subordinadas e pragmáticas que permeiam a gestão cultural, propondo uma reflexão crítica sobre a necessidade de resgatar essa prática da deriva tecnocrata e utilitarista. Por meio de uma tríade analítica, ela instiga a reflexão sobre a intersecção entre a esfera criativa e organizacional, defendendo um movimento de “desobediência civil” para repolitizar e refundar a área.

Outro ponto de vista é abordado por Rosimeri Carvalho da Silva em “Riscos e desafios na intersecção entre administração e cultura”. O texto discute a necessidade de profissionalizar a administração pública da cultura, apontando os riscos associados à influência do

modelo empresarial na gestão cultural e propondo caminhos para enfrentar esses desafios.

A reflexão sobre as competências necessárias para a gestão cultural é abordada por José Márcio Barros em “A gestão cultural no plural: desafios e competências”, ressaltando a importância da interdisciplinaridade e da inovação na formação dos profissionais do campo. O texto discute a necessidade de irmos além do pragmatismo utilitarista e explorarmos modelos de trabalho que promovam a diversidade cultural e a criatividade.

Enveredando nessa trilha, Nara Pessoa e Gisele Nussbaumer, no texto “Gestão e institucionalização da cultura nas Instituições Públicas de Ensino Superior (Ipes): (re)dimensionamentos possíveis”, refletem sobre a recente institucionalização da cultura nas Ipes, explorando os princípios e a gestão cultural necessária para promover uma perspectiva democrática e participativa da cultura nesses ambientes.

A partir de experiências como o projeto LabGestão, atividade extensionista desenvolvida no âmbito da UFRB, Laura Bezerra e Luciano Simões, no texto “Em busca de práticas e experiências contracoloniais em política e gestão cultural”, demonstram a importância do engajamento comunitário e da formação de agentes multiplicadores para mobilização de recursos em diferentes contextos culturais.

O capítulo “Gestão cultural em perspectiva: cosmovisões indígenas e afrodiaspóricas no fazer da cultura”, de Stéfane Souto, parte da compreensão de que existe um cenário emergente de narrativas negras e indígenas no Brasil contemporâneo e busca compreender como a valorização dessas cosmovisões afro-indígenas na gestão contribui para uma ressignificação e reencantamento da nossa produção cultural.

Dialogando também com esse universo, Murillo de Jesus e Gisele Nussbaumer exploram a gestão cultural da ancestralidade nos terreiros de candomblé em “Cultura afro-brasileira, políticas e gestão cultural: a contribuição dos terreiros de candomblé”, discutindo possíveis

implicações e contribuições desses espaços para o campo das políticas e da gestão cultural.

Considerando o território não apenas como um espaço físico delimitado, mas como um ecossistema produzido por trocas materiais e simbólicas, Mariana Albinati, no texto “Espaços culturais entre a gestão e a apropriação social: experimentos de significação da vida e produção de territorialidades”, investiga as dinâmicas territoriais em torno de um espaço cultural em Salvador, destacando como diferentes grupos sociais atribuem significados ao equipamento e discutindo as relações entre participação e apropriação social desses bens de uso público.

Tendo como base experiências de gestão de espaços culturais que priorizam a participação popular e comunitária, o texto “Participação e comunidade: perspectivas e desafios para uma gestão estatal de equipamentos culturais”, de Nathalia Leal e Plínio Rattes, defende que a gestão cultural não deve ser exclusiva do poder público, mas envolver uma diversidade de agentes, incluindo indivíduos, coletivos, formais ou informais, permanentes ou temporários, organizados ou não.

O texto “Direitos culturais, gestão e políticas públicas de cultura: notas introdutórias e possíveis chaves de leitura”, de Hendye Gracielle Borém e Ohana Boy Oliveira, investiga a importância dos direitos culturais para as políticas públicas de cultura, respaldando a atuação institucional no sentido da desburocratização e democratização. Nele, as autoras situam a cultura enquanto direito e trabalho e propõem princípios e mecanismos que podem vir a ser aplicados na análise de experiências de gestão cultural, visando superar questões burocráticas e promover a democracia e a cidadania cultural.

Analisar como o pensamento conservador influencia as políticas públicas para a cultura no Brasil, explorando suas implicações nas interações sociais, é o objetivo de Marina de Castro em “Conservadorismo, cultura política e políticas culturais no Brasil”. Ela destaca como as políticas públicas conservadoras contribuem para uma narrativa que se difunde no cotidiano, transformando concepções conservadoras

em práticas conservadoras, com consequências significativas para a sociedade.

Em contraposição ao conservadorismo, Isaura Tupiniquim, em “Esferas de reexistência da arte frente ao avanço da extrema-direita na política: uma cartografia possível”, investiga as estratégias políticas, documentais e estéticas produzidas entre o campo das artes e a sociedade civil em resposta aos ataques sistemáticos à cultura promovidos nos últimos anos no Brasil, com a ascensão dos movimentos de extrema-direita.

Dois casos de censura às artes, *Desenhando com terços* (2006) e *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (2017-2018), são abordados em “Sacras controvérsias: desafios da liberdade de expressão artística e sua emergência enquanto problema público”. Nesse texto, Giuliana Kauark, João Domingues e Caroline Dumas propõem uma análise sociológica desses casos, buscando entender como a liberdade de expressão artística se torna um problema público, considerando a atuação dos públicos envolvidos, as estratégias mobilizadas e o papel do Estado.

Por fim, também investigando os efeitos da ascensão eleitoral da extrema-direita no Brasil, Leandro de Paula e Fabiana Pereira, em “Um abismo nos sistemas de valores: conservadorismo e as políticas públicas para o audiovisual brasileiro”, analisam como o governo de Jair Bolsonaro afetou o campo da produção audiovisual por meio de medidas e posicionamentos em relação à Agência Nacional do Cinema (Ancine).

Como é possível perceber, o conjunto de textos aqui reunidos oferece uma diversidade de perspectivas e análises sobre a gestão cultural, apontando desafios, estratégias de resistência e caminhos possíveis para uma prática mais democrática da gestão no campo da cultura.

Para concluir, agradecemos a parceria e o engajamento de todas as pessoas envolvidas no Diálogos e neste livro, ao apoio permanente das(os) integrantes do grupo Coletivo Gestão Cultural e a existência

das universidades públicas brasileiras. A presente coletânea, *Diálogos sobre gestão cultural*, é nossa oferenda do tempo presente, ou do tempo passado, ou do tempo futuro, numa performance espiralar desse tema que tanto nos move e mobiliza.

Boa leitura!

Referência

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

Gestão cultural e retomada da cultura no Brasil: engajamentos e perspectivas

Gisele Nussbaumer

Giuliana Kauark

Cabe superar a ilusória ideia da neutralidade das gestões e políticas culturais, que de maneira sub-reptícia invade mesmo posições democráticas (Rubim, 2023).

Introdução

Avanços na institucionalização e na organização do campo da cultura no Brasil contribuíram para uma maior demanda por profissionais capacitados para trabalhar com a gestão cultural, bem como para um maior reconhecimento da profissão e

da necessidade de investimentos em formação na área, seja através de cursos técnicos, extensão, graduação e/ou pós-graduação. Nesse cenário, cada vez mais pesquisadores(as) e outros(as) agentes do campo passaram a ter a gestão cultural como objeto de reflexão e a problematizar, entre outros aspectos, a perspectiva tecnicista desta, que ainda se faz dominante tanto na academia como na prática dessa atividade.

Para refletir sobre a gestão cultural no momento político atual, de retomada da cultura no país, destacamos neste texto¹, inicialmente, o contexto de emergência dessa atividade, o seu papel na organização e desenvolvimento do setor, bem como conjunturas políticas favoráveis e desfavoráveis para o seu exercício. Em seguida, apresentamos estudos e experiências que entendemos como possíveis referências para uma gestão cultural comprometida com a democracia e defendemos a necessidade de uma atuação mais engajada por parte dos(as) gestores(as) culturais, contra-hegemônica e alinhada com as insurgências contemporâneas.

A gestão cultural e sua relação com as políticas culturais

No Brasil, temos a particularidade de ter a produção cultural como atividade predominante no campo da organização da cultura, em boa medida devido a características de certos momentos de nossas políticas públicas de cultura, nos quais não eram reconhecidas nem a complexidade da atividade de gestão cultural e nem a importância de uma lógica processual, prevalecendo uma lógica de apoio a projetos na atuação do Estado.

Com o surgimento das leis de incentivo como principal mecanismo de financiamento à cultura, nos anos 1980 e 1990, a produção cultural ganhou espaço e visibilidade: os produtores passam a ocupar o lugar de “intermediários da cultura”, como nomeados na Lei Rouanet (1991), atuando entre o mercado, o Estado e os artistas, grupos ou instituições

culturais, atendendo a uma demanda por profissionais capazes de escrever projetos, elaborar planilhas, captar recursos, produzir eventos e projetos culturais.

A partir de 2003, durante os primeiros governos Lula, com Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (MinC) entre 2003 e 2008, quando o Estado assume um papel mais ativo em termos de políticas públicas para a área, esse quadro começa a se modificar. As mudanças e avanços promovidos nesse período levaram à constatação de que outros profissionais também são vitais para a organização do campo da cultura. Assim, além dos produtores, passaram a ter um papel mais determinante os formuladores e dirigentes culturais, ligados a um patamar mais sistemático e macrossocial das políticas culturais, e os gestores culturais, ligados ao governo, a instituições e/ou programas e projetos mais permanentes, processuais e amplos (Rubim; Barbalho; Costa, 2019).

Aliada a esse contexto, temos a institucionalização de secretarias autônomas e de órgãos de cultura vinculados a outras pastas em muitos estados e municípios, ampliando a demanda por pessoal capacitado para atuar na gestão pública da cultura, com perfil e funções diversas dos profissionais que já atuavam na produção cultural. É nesse período também, consequentemente, que, em conferências de cultura municipais, estaduais e nacional, desponta uma maior reivindicação por políticas voltadas para a qualificação profissional na área da gestão, tendo em vista, justamente, a predominância de cursos voltados mais especificamente à produção cultural (Costa, 2011).

Embora possam ser identificadas interseções entre os conhecimentos e as funções desempenhadas pelos profissionais de produção e de gestão cultural, a valorização da atividade de gestão se dá sobretudo pelo seu caráter mais processual, considerando-se a prerrogativa de que são necessárias políticas públicas de cultura mais efetivas e intervenções mais sistêmicas e estruturantes na área, para além do financiamento a projetos, seja via leis de incentivo fiscal ou fundos de cultura.

Assim, é no âmbito governamental que o(a) gestor(a) cultural ganha espaço no Brasil, atuando tanto na gestão de programas ancorados nas políticas públicas de cultura, como na construção dessas políticas em diálogo com a sociedade. Posto isso, podemos afirmar que os dois primeiros governos Lula (2003-2010) foram determinantes para a emergência e a valorização da gestão cultural enquanto campo de atuação. São inúmeras as iniciativas que se destacaram nesse período em termos de políticas públicas e programas criados, bem como de modelos de gestão experimentados. Além disso, a gestão cultural passou a ter um maior reconhecimento também em outras esferas, de instituições tradicionais a coletivos e espaços culturais independentes, que buscam melhor se estruturar estimulados pelas mudanças e avanços difundidos no período.

Essa conjuntura favorável, no entanto, começa a se fragilizar nas gestões seguintes, a partir do governo de Dilma Rousseff (2011-2016), acompanhando o tenso cenário político, cujo desfecho principal foi o Golpe de 2016, com o *impeachment* da presidenta eleita. Durante o governo do presidente interino Michel Temer (2016-2018), o MinC chega a ser extinto e recriado, muitos dirigentes e gestores(as) foram substituídos por outros(as) menos experientes e representativos(as) ou que se distanciavam da perspectiva política democrática que vigorava até então.

Com a eleição e a posse de Jair Bolsonaro como presidente (2019-2022), temos um verdadeiro desmonte institucional, com a extinção do MinC e a criação de uma Secretaria Especial de Cultura vinculada ao Ministério da Cidadania e, em seguida, ao Ministério do Turismo. Foi um tempo marcado por retrocessos, conservadorismos e censura, ao qual se sobrepôs ainda a pandemia da covid-19, que afetou fortemente o campo cultural.

De 2016 a 2022, se não fosse uma inédita mobilização por parte da sociedade civil organizada – gestores(as) da área e poder legislativo em busca de recursos públicos em caráter emergencial para a subsistência

dos(as) trabalhadores(as) da cultura –, resultando na chamada Lei Aldir Blanc (2020) e, em seguida, nas leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc 2 (2022), teríamos vivido um contexto ainda mais calamitoso de “terra arrasada” no campo cultural no Brasil.

Em 2023, com Lula eleito para o seu terceiro mandato, tem-se a imediata refundação do MinC, um orçamento significativo para a pasta e a nomeação de uma mulher artista, negra e nordestina como ministra, a cantora Margareth Menezes. Vivemos uma retomada das discussões, das políticas e de importantes programas públicos para a área da cultura. Tivemos a realização, em março de 2024, da 4ª Conferência Nacional de Cultura, após um intervalo de dez anos; a retomada do Programa Cultura Viva, com seus Pontos de Cultura; assim como a retomada de iniciativas fundamentais para o fortalecimento do campo cultural, como é o caso do Plano e do Sistema Nacional de Cultura.

Nesse contexto, a atividade de gestão cultural volta ao centro das discussões, tanto pela sua importante colaboração na formulação dessas políticas e programas, como na reconstrução e fortalecimento das instituições responsáveis por estas.

Pensamentos e práticas dissonantes em gestão cultural

Pesquisas recentes no campo da gestão cultural têm caminhado em direção a uma perspectiva mais engajada com as diferentes realidades de nosso país, sejam elas econômicas, sociais, identitárias e/ou territoriais. São reflexões que reconhecem as disputas do momento político atual e se debruçam sobre processos ao invés de privilegiar resultados, que consideram o presente em seu caráter histórico, reconhecem a transversalidade da cultura e contribuem no sentido de questionar as formas nas quais o poder hegemônico impede uma transformação na realidade como a desejamos. Essas pesquisas acionam pautas, conhecimentos, saberes, espaços e atores que historicamente foram e ainda

são subjugados, tanto nas políticas culturais como nos estudos sobre o campo da cultura e sua gestão.

Um exemplo é a pesquisa de mestrado de Stéfane Souto (2021), intitulada “Aquilombamento: um referencial negro para uma gestão cultural insurgente”, na qual ela discute o aquilombamento enquanto tecnologia ancestral de organização social e produção cultural e analisa três experiências no campo das artes cênicas da Bahia – o Bando de Teatro Olodum, o Núcleo Afrobrasileiro de Teatro (Nata) e a Plataforma ÀRÀKÁ –, na perspectiva de uma ação política e de uma prática de gestão cultural insurgente e engajada.

A autora acredita que o pensamento decolonial, cada vez mais presente nas artes brasileiras, nos leva a refletir sobre como a gestão cultural “pode tanto estar à disposição das estruturas hegemônicas de dominação quanto à serviço das forças insurgentes, operando na desconstrução dos regimes colonialistas” (Souto, 2021, p. 68). Para ela, ao tempo que o “aquilombamento informa a possibilidade de fuga e resistência, em meio às políticas colonizadoras dos modos de ser, de saber e de poder” (Souto, 2021, p. 163), a gestão cultural se faz presente para os(as) responsáveis pelas experiências analisadas não como uma atividade que reconheçam da forma como se apresenta institucionalmente, mas como uma ferramenta que pode possibilitar autonomia e autogestão.

Souto (2021, p. 168) questiona “qual a relevância de reivindicar ou não para as práticas que desviam e se aquilombam nomenclaturas como ‘gestão cultural’ ou ‘organização da cultura’, úteis para designar e validar sua atuação no âmbito da institucionalidade hegemônica da cultura”. Para ela, vale mais observar um movimento emergente que vem pensando a gestão cultural desde outras posições e formulações, como as de engajamento cultural, gestão cultural comunitária, espaços culturais insurgentes etc.

Em uma perspectiva próxima, apesar da diferente abordagem e objeto, a pesquisa de doutorado de Nathalia Leal² analisa a gestão

pública e comunitária do Espaço Cultural Alagados, equipamento vinculado à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) e localizado no território de Alagados, região da Cidade Baixa de Salvador. A tese, em andamento, discute diferentes formas possíveis de relação com o Estado, a depender do grupo político que ocupa o poder, e a importância das comunidades nas quais os espaços culturais se inserem no que tange a seus modos de gestão.

O Espaço Cultural Alagados, mesmo sendo vinculado ao poder público, se aproxima mais, em termos de pensamento e modo de gestão, de um circuito alternativo de espaços culturais, sendo elo fundamental no Subúrbio Ferroviário para a circulação de iniciativas culturais que não encontram espaço nos equipamentos tradicionais de Salvador. A gestão desse espaço, além de ser marcada por um protagonismo feminino, se contrapõe em muitos aspectos tanto em relação ao modelo realizado nos outros espaços da SecultBA, quanto aos modelos tradicionais de gestão de espaços culturais que conhecemos e predominam na cena cultural das cidades.

Diferente dos equipamentos tradicionais, os espaços culturais alternativos, ou independentes, possuem normalmente uma

relação mais próxima e orgânica com o entorno, desenvolvem políticas de apoio e visibilização de sujeitos e artistas emergentes e/ou de obras não legitimadas por um circuito tradicional das artes, cultivam uma relação autônoma e mais humana com colaboradores(as) e parceiros(as), se preocupam em proporcionar bem-estar a todos e atuam em rede – como acontece em Alagados (Nussbaumer; Leal, 2022, p. 119).

A maior parte dos espaços culturais públicos são geridos a partir de concepções tradicionais e hierarquizadas de cultura, são pouco acolhedores e funcionam alinhados a uma lógica de mercado, priorizando programações e atividades que são mediadas pelo valor de compra e pelos números alcançados pelas suas gestões. Diferente disso, o que se

observa no Espaço Cultural Alagados é o exercício da plena cidadania, da autonomia e da liberdade do indivíduo como condição de existência do espaço.

O empoderamento da comunidade confere certa autonomia em relação ao Estado, uma decisão verticalizada não é implementada no espaço sem a adesão da comunidade, ou seja, este empoderamento e autonomia possibilitam um desvio ou uma ruptura com a estrutura hierarquizada enraizada na lógica estatal. Alagados se coloca sempre em uma posição ativa diante das dificuldades e entraves que são frequentes na gestão pública, o que é uma forma de contraposição aos modelos tradicionais e hegemônicos vigentes na gestão de espaços culturais públicos (Leal; Nussbaumer, 2022, p. 112).

Além do Espaço Cultural Alagados, outro espaço cultural da SecultBA foi tema de pesquisa no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), o Centro Cultural Plataforma. Ana Vaneska Almeida (2019), no texto “Gestão participativa em comunidade: a experiência do Fórum de Arte e Cultura do Subúrbio no Centro Cultural Plataforma”, que resulta de sua dissertação, observa a importância de termos os(as) fazedores(as) de cultura das comunidades no centro das gestões de equipamentos culturais públicos, para que estes sejam construídos com e para a comunidade. Ela defende que a força do Estado precisa ser transferida para a sociedade civil para que uma gestão participativa aconteça, floresça, bem como para que outros espaços comunitários do entorno também sejam fortalecidos, através de uma política associada a essa gestão.

A experiência do Centro Cultural Plataforma promoveu um espaço de participação dos atores sociais de forma direta, pois não existiu entre a administração do bem público e a comunidade um intermediário. Os indivíduos, através de grupos ou associações representativas, interferiram nas decisões administrativas e políticas. No caso em questão, essa intervenção, essa participação, aconteceu por meio de um fórum, que dentre as suas finalidades tinha a de acompanhar

a gestão do espaço. Tal organismo elaborou regras, definiu princípios para a administração, construiu um processo eleitoral para a definição do(a) gestor(a), montou e a fez parte da programação por meio de seus projetos e de outros criados para o centro cultural, a ‘casa’ dos que ali estavam circulando e produzindo (Almeida, 2019, p. 186).

A autora destaca que tornar o lugar das práticas culturais um lugar-comum, relacionando-as ao território, é uma característica daqueles espaços organicamente inseridos em suas comunidades. A sua pesquisa aborda a gestão do Centro Cultural Plataforma a partir de 2007, durante a primeira gestão do governo do Partido dos Trabalhadores (PT) no estado da Bahia, na qual Ana Vaneska foi gestora do espaço. Ela lembra que havia

desde antes da gente ter qualquer iniciativa, uma demanda, e uma demanda que tinha que ser acolhida, porque ela vinha diretamente ao encontro daquilo que a gente queria! Que cada espaço cultural, que cada centro de cultura fosse, de certa forma, incorporado pela comunidade e essa demanda em Plataforma vinha da comunidade, vinha de grupos e movimentos organizados. Tinha líderes, tinha vozes qualificadas com quem a gente dialogava e que tinham um pensamento bastante alinhado com aquele que a gente tentava colocar na cena naquele momento, mais democrático e mais acolhedor (Almeida, 2019, p. 194).

Acreditamos que não é possível apontar um modelo a ser seguido na gestão cultural, pois cada experiência se configura de acordo com determinada realidade. No entanto, tanto a pesquisa sobre o Espaço Cultural Alagados, de Nathalia Leal, como a pesquisa sobre o Centro Cultural de Plataforma, de Ana Vaneska Almeida, evidenciam o quão determinante é uma atuação engajada dos(as) gestores(as) culturais, pois se trata de uma função de poder, poder de reprodução da administração do existente ou de assumir uma administração do desejo.

Para além da produção mais acadêmica, o livro *Indie.Gestão: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo*

tempo, organizado por Daniel Toledo (2014), traz reflexões de agentes culturais da sociedade civil que vêm ganhando espaço por seu ativismo e resistência no cenário cultural brasileiro. A publicação é organizada tendo a cozinha como a metáfora que traduz o pensamento por detrás da sua proposta, o que por si já a diferencia dos estudos tradicionais do campo da gestão cultural. Como registrado na apresentação do livro:

nosso interesse estava na hora das refeições, de cozinhar juntos, de trocar receitas, de colocar uma pitada na discussão, de misturar novos temperos, de sentar à mesa. A cozinha remete tanto aos bastidores, àquilo que está por detrás do que os espaços oferecem aos seus públicos, quanto ao modo como esses lugares são apropriados por quem cuida deles – o estar em torno da mesa é algo corriqueiro nos espaços autônomos (Caporali; Meniconi; Moreira, 2014, p. 9-10).

A relação estabelecida entre os espaços culturais envolvidos na residência artística que deu origem ao livro é marcada pela proximidade, como se esses locais fossem uma continuação das casas dos seus “artistas/gestores”. Quanto à denominação dos espaços participantes, a ideia era tentar ir além das expressões mais usuais, como espaços independentes ou autônomos, sendo um consenso entre os participantes que eles eram movidos, antes de tudo, pela intencionalidade. Daí a adoção do termo “espaços intencionais” (Caporali; Meniconi; Moreira, 2014, p. 14).

Francisca Caporali, fundadora e coordenadora do espaço JA.CA, em Belo Horizonte, conta que, logo após a sua criação, as pessoas perguntavam por que ele assumia funções tão próximas àquelas do governo (Caporali; Meniconi; Moreira, 2014). Para ela, essas perguntas eram feitas porque ali se falava de realizar ações com a comunidade local, viabilizar dinheiro para artistas e oferecer espaço para trabalharem. Questões como essa traduzem um pensamento que coloca o Estado como o único responsável pela organização do campo cultural e seu financiamento, e sabemos que não é assim.

Isso, inclusive, porque o Estado e as políticas públicas de financiamento à cultura muitas vezes acompanham uma lógica que é própria do mercado, afinal, os projetos culturais precisam quase sempre ser pensados de modo a atender interesses de empresas patrocinadoras ou a condições e recortes impostos em editais. Considerando essa perspectiva, o entendimento de sustentabilidade deixa de estar associado apenas à questão financeira, mas considera, sobretudo, os desejos e propósitos dos artistas e dos gestores envolvidos e a ideia de colaboração, tão cara a uma gestão cultural que se quer mais comprometida e contemporânea.

A ideia de “colaboração”, enquanto propósito e política de organização, remete sempre ao que é coletivo. Para Vivacqua (2014), predomina nela uma noção de labor que se opõe ao trabalho operário e inclui um processo criativo no qual é importante compartilhar. Tal compreensão, acredita a gestora, reflete o amadurecimento de uma geração no Brasil dedicada à gestão, que busca novas práticas e está atenta a novos vocabulários e conceitos, que reconhece que algo mudou e “que não é possível mais lidar com qualquer coisa que seja a partir das mesmas perguntas que fazíamos” (Vivacqua, 2014, p. 146).

Entendemos que a gestão pública da cultura, devido às características e ao papel do Estado no Brasil, deveria ter como parâmetro o pensamento e as práticas desenvolvidas em espaços culturais independentes, ou por coletivos e redes de artistas que se multiplicam a partir de uma perspectiva mais comprometida com os contextos nos quais se inserem. Boa parte desses espaços e coletivos não se restringe, enquanto propósito, a oferecer espetáculos para um público consumidor. Há um pensamento que inclui, para além da apresentação de uma produção cultural, o compartilhamento de seu processo de criação, a realização de oficinas, debates, ou seja, um cuidado para que diferentes públicos tenham a possibilidade de participar do processo não apenas como espectadores, mas como indivíduos que se mobilizam a partir de identificação e de reconhecimento de diferenças.

De modo geral, para os(as) gestores(as) desses espaços, a transversalidade da cultura não é mera retórica e a ideia de competência está associada à capacidade de colaboração e compartilhamento. Seus propósitos, portanto, dialogam com a ideia de “desculturalização da cultura” de Vich (2014-2015), na medida em que sua atuação é capaz de produzir respostas e desmontar imaginários hegemônicos, difundindo outros tipos de representações sociais, urgentes e necessárias numa proposição mais crítica, engajada e contemporânea no campo da gestão cultural.

Equilíbrio entre técnica e política na gestão cultural

Com base nos estudos apresentados sobre o tema e outros, podemos sugerir uma percepção dialética da gestão cultural que implica numa interação entre uma perspectiva técnica-administrativa-burocrática e outra política-social-ativista, sintetizadas nas palavras “tecnicismo” e “engajamento”.

A técnica, mais especificamente a burocracia, possui uma conotação negativa no senso comum, associada a um sistema rígido e engessado, no qual a excessiva formalidade e processos administrativos são vistos como obstáculos à sociedade civil no diálogo e na relação com a política pública. No campo da gestão cultural, essa percepção geralmente é traduzida na dificuldade de acesso aos recursos e na lentidão dos trâmites, que acabam por desviar o foco das necessidades concretas dos agentes culturais. Quando falamos do problema do tecnicismo na gestão, nos referimos, assim, à imposição de processos que atrasam, complicam, excluem ou mesmo desvirtuam a política cultural, ao invés de impulsioná-la.

Esse entendimento traz consigo uma crítica à racionalidade burocrática, baseada na impessoalidade e na eficiência instrumental. Alguns autores e autoras mencionam como modelos normativos rígidos são inadequados para lidar com a riqueza e complexidade das

práticas culturais, sobretudo por excluir agentes e iniciativas que não se encaixam nesses padrões. Como argumenta Liliana Silva (2008), a materialidade burocrática das normas, procedimentos e critérios de eficiência da gestão não pode esmagar a intangibilidade própria do campo artístico e cultural e nem o seu poder de transformação de realidades.

Pensar a gestão cultural por uma perspectiva engajada pressupõe o acolhimento de práticas e saberes historicamente marginalizados, reconhecendo a diversidade de formas de organização e expressão da cultura, bem como a tarefa que a política pública tem de incorporá-las. Todavia, observamos uma inversão paradoxal na gestão cultural, onde os meios necessários para implementar as políticas culturais – seus instrumentos, procedimentos e burocracias – acabam se tornando mais relevantes do que os seus próprios fins, ou seja, os objetivos que essas políticas deveriam alcançar. É nesse sentido que José Márcio Barros (2008) defende que o(a) gestor(a) cultural não pode ser um(a) operador(a) de lógicas voltadas ao disciplinamento, não pode recolonizar em nome da gestão.

Quando é que efetivamente faremos esse passo, além de ficar só explicando aos nativos da cultura como é que eles devem preencher os nossos formulários? E quando é que nós vamos efetivamente reconhecer que a maneira como organizamos os nossos processos de informação e decisão e financiamento da cultura comportam lógicas, perspectivas de poder, perspectivas conceituais sobre a cultura? (Barros, 2008, p. 108).

Podemos ilustrar uma situação na qual o tecnicismo falou mais alto na gestão cultural: no artigo “‘Gestor-auditor’: a retórica da peritagem na política de cultura do governo Bolsonaro” (2022), Gabriel Cid, João Domingues e Leandro De Paula analisaram os discursos acionados por Mário Frias e André Porciúncula em suas gestões na Secretaria Especial de Cultura, em relação à Lei Rouanet. Para instaurar o que os autores

nomearam de “instituto da auditagem” dos projetos culturais incentivados, foi construída uma imagem de que a gestão pública da cultura, até aquele momento, era desordenada e permissiva, o que potencialmente poderia gerar criminalidade ou corrupção por parte dos produtores culturais e gestores públicos. Obviamente, ao contrário desse cenário criado, a gestão bolsonarista enunciava como missão “a correta administração do erário”, por meio de um linguajar técnico e gerencialista e com o devido decoro que desvincularia o “gestor-auditor” de quaisquer inclinações ideológicas. Sobre essa artimanha e a figura do gestor-auditor, os autores ressaltam que

esse agente opera segundo uma *lógica punitiva*, a fim de articular regimes de penalização de grupos e expressões culturais que gozariam de privilégios indevidos. Sua tarefa, portanto, não é elevar segmentos e manifestações excluídos ao plano da *cidadania cultural*, mas, antes, rebaixar o próprio circuito da política cultural ao plano da *cidadania pecuniária* protagonizado pelo instituto da prestação de contas (Cid; Domingues; De Paula, 2022, p. 14).

Atribuir à técnica uma pretensa neutralidade e superioridade negligencia os interesses que permeiam a atuação dos chamados peritos. Ao opor o técnico ao que é rotulado como desordenado ou permissivo, perpetua-se uma dicotomia simplista que subestima e desqualifica uma gestão que valoriza a participação democrática e a diversidade de perspectivas. O tecnicismo implica priorizar soluções técnicas como se fossem objetivas e neutras – sem considerar os aspectos políticos, sociais e culturais envolvidos – e reduz questões complexas a meros processos burocráticos ou decisões tecnocráticas, afastadas das realidades e necessidades dos agentes culturais diretamente afetados.

Não obstante, é preciso reforçar que compreender e dominar o funcionamento da técnica é essencial para as gestoras e gestores culturais. O desconhecimento da máquina burocrática e a fraca institucionalização das políticas culturais, especialmente em âmbito municipal,

causam prejuízos significativos à cultura, podendo levar a uma prevalência de gestões com características clientelistas, autoritárias e/ou neoliberais. Além disso, numa sociedade democrática, a formulação de políticas públicas deve passar pelo debate e interação entre políticos eleitos, organizações da sociedade civil, imprensa livre e, claro, técnicos burocratas. Pedro Abramovay e Gabriela Lotta (2022) defendem que, para o Estado cumprir os objetivos previstos na Constituição, é preciso apostar tanto na política como na técnica. Inclusive, afirmam que com “a ascensão do populismo em diversos países do mundo, a burocracia é uma pedra fundamental para a garantia da democracia e dos direitos” (Abramovay; Lotta, 2022, p. 22).

Portanto, o equilíbrio entre técnica e política é essencial para a legitimidade das políticas públicas. Quando prevalece a técnica sem o suporte político, a burocracia pode se afastar de decisões democráticas, protegendo interesses corporativos e mantendo o *status quo*. Por outro lado, o predomínio da política sem embasamento técnico compromete a capacidade de justificar escolhas nos espaços institucionais, enfraquece o Estado e reduz sua capacidade de enfrentar desafios sociais.

A perspectiva do engajamento político nos leva, portanto, não ao abandono da técnica, mas a uma atenção, a uma crítica e a uma mudança de perspectiva em relação a ela. Não devemos aceitar que a técnica seja apresentada como neutra, pois ela está carregada por visões políticas implícitas. Não podemos acreditar que técnicos não são corrompidos e que a corrupção é um sintoma exclusivo da política, e sim devemos questionar a ausência de diversidade nos espaços burocráticos de poder, que ilustra o quanto a técnica é moldada por valores brancos, masculinos, elitistas e heteronormativos. Por tudo isso e por vários outros motivos, ainda que gestoras e gestores sejam detentores de conhecimento técnico, este não pode se colocar acima do debate público e democrático.

O conceito de ativismo institucional pode ser muito útil na defesa de uma gestão cultural engajada. No livro *Ativismo institucional*:

criatividade e luta na burocracia brasileira (2021), Rebecca Abers explica que o termo “ativismo institucional” parece uma contradição em termos, porque se “instituições são, por definição, ordens que se autorreproduzem, o termo ativismo evoca a ideia de transformação” (Abers, 2021, p. 17). Para ela, existem “[...] servidores públicos que contestam hierarquias e o *status quo*, propondo maneiras alternativas de organizar as políticas governamentais ou resistindo a tentativas de desmonte de conquistas anteriores” (Abers, 2021, p. 17). Sua proposta não é afirmar que todo servidor é ou poderia ser ativista, mas explorar a possibilidade de que a burocracia possa ser uma arena de luta em favor da inclusão.

Ao se referir a distinção entre política institucional e não institucional, entre Estado e movimentos sociais, Abers propõe dar um passo além e focar em atores que defendem causas a partir de postos governamentais, como servidores permanentes ou cargos de confiança, porque, para ela, explorar esse tipo de ativismo “desestabiliza conceitos tradicionais na literatura de movimentos sociais sobre quem luta, quais repertórios de contestação política empregam e em quais arenas atuam” (Abers, 2021, p. 18). Assim, defende que

o conceito de ativismo institucional evoca a ideia de contestação, mesmo se o ator nem sempre emprega o que a literatura de movimentos sociais entende como táticas contestatórias. Lutar no interior das instituições pode envolver o uso de rotinas institucionais (a produção de manuais, protocolos, decretos e relatórios; a realização de reuniões e seminários técnicos, etc) para fins contestatórios. [...] Movo-me não pela crença de que burocracias são normalmente transformadas por ativismo, e sim pelo exame de processos que mostram que, *mesmo em uma ecologia hostil como a burocracia estatal, as sementes de luta conseguem sobreviver* (Abers, 2021, p. 18, grifo nosso).

É interessante relacionar o pensamento de Abers com o período recente de desmonte do campo da cultura no Brasil, seguido de uma

retomada neste terceiro mandato de Lula. Se, por um lado, a herança institucional deixada pelo governo anterior foi muito negativa para o campo, por outro, como afirma Alexandre Barbalho (2023), o governo hoje pode contar com o aprendizado de agentes que vivenciaram todo um processo de politização da cultura promovido durante todo o período Lula/Dilma. Isso desde 2003, com os encontros do seminário “Cultura para todos”, passando pelas Conferências de Cultura, até chegar ao Sistema e Plano Nacional de Cultura. Para Barbalho (2023), essa politização pode ser fundante de novas relações do MinC com o campo cultural. Em nosso ponto de vista, dessa politização resultou um ativismo, institucional inclusive, que foi fundamental no processo de mobilização pelas leis emergenciais e que está sendo fundamental agora, com o MinC recriado e suas políticas e instituições retomadas.

Entendemos que, nesse contexto de disputas em que vivemos, uma forma de conter os discursos técnicos e meritocráticos, que tentam se ratificar em detrimento de uma visão política implicada, é fortalecer a participação social como padrão de relação entre Estado e sociedade. Nessa perspectiva, vale relembrar que a criação de instituições participativas e a valorização da participação social alteraram de maneira significativa a atuação da burocracia no Brasil, pois somaram à viabilidade técnica das iniciativas levadas a cabo uma importante legitimidade política.

O princípio básico da participação é promover maior permeabilidade e incidência popular nas políticas públicas, contribuindo para inclusão de grupos e indivíduos que sempre estiveram à margem dos espaços institucionais e burocráticos. Os mecanismos formais incluem orçamentos participativos, conselhos gestores, consultas e audiências públicas, assim como conferências. Além desses, a participação abrange ativismos em coletivos, organizações sociais, de classe, entre outros.

Se, por si só, a criação dessas instituições já muda o *modus operandi* do Estado ao estabelecer espaços de concertação, isso ficou ainda mais forte com um fenômeno

que aconteceu dentro da burocracia: o fortalecimento de carreiras que valorizam as instituições participativas e que, portanto, passaram a incorporar a participação como *modus operandi* do processo decisório burocrático. [...] Roberto Pires e Rebecca Abers mostram como a grande maioria dos servidores recém-concursados acreditava e valorizava a participação social como elemento determinante para melhoria dos processos decisórios. Abers e vários outros também têm demonstrado como parte da burocracia atua no governo com uma lógica de ativismo institucional, trazendo agendas contenciosas, construindo conexões diretas com movimentos e organizações e, assim, incorporando à sua ação na burocracia elementos vinculados à lógica participativa (Abramovay; Lotta, 2022, p. 38-39).

Mas essas instituições, instâncias e lógicas participativas também não são imunes a críticas e a retrocessos. Alguns pesquisadores e militantes afirmam que, com o tempo, elas são capturadas por interesses corporativos e perdem sua eficácia. Outros argumentam que a participação enfraquece a democracia representativa, o que serviu, inclusive, como justificativa para a extinção de conselhos, fóruns, colegiados, conferências, entre outras instâncias, logo nos primeiros cem dias do governo Bolsonaro, quando também foram revogados o Sistema e a Política Nacional de Participação Social.

Em realidade, não existe um antagonismo entre burocracia e participação, tampouco entre representação e participação. Thamy Pogrebinski e Fabiano Santos (2011) demonstram que resoluções de conferências nacionais já fortaleceram a agenda do Legislativo, transformando-se em projetos de lei no Congresso, ou seja, há um reforço mútuo entre democracia participativa e representativa³.

Propostas como as cotas étnico-raciais jamais teriam sido incorporadas se não houvesse pressão social, participação popular e mobilização em conferências. Contudo, é fundamental reclamar ainda por uma diversidade da própria composição dos cargos de gestão, nos quais se perpetua uma ausência gritante de mulheres, pessoas negras, indígenas etc.

Em 2019, 56,6% dos funcionários públicos federais eram brancos, enquanto pretos e pardos representavam cerca de 35% – e isso após a aprovação da política de cotas para concursos públicos em 2014. Essa discrepância é ainda mais evidente em cargos comissionados, que são aqueles que exercem poder. Em 2019, os cargos comissionados DAS 6 (situados logo abaixo dos ministros e, portanto, com alto poder e altos salários) eram ocupados da seguinte forma: 65% homens brancos; 15,4% mulheres brancas; 13,3% homens negros e 1,3% mulheres negras. Os demais são de gênero e raça não informados (Abramovay; Lotta, 2022, p. 126-127).

Uma gestão cultural engajada e democrática deve necessariamente trazer a participação social para a centralidade dos processos de formulação e decisão. Além disso, deve possibilitar que diferentes sujeitos e grupos acessem as estruturas de poder, tornando visíveis estruturas que impedem a participação e a contribuição de muitos na vida e no fazer cultural. Os diferentes atores e segmentos que integram a sociedade não se encontram em igualdade, não têm o mesmo acesso, a mesma visibilidade, e isso não pode ser ignorado por uma gestão cultural comprometida com a democracia.

Considerações finais

Uma nova compreensão da atividade de gestão cultural e de seu papel na organização do campo da cultura se faz necessária na contemporaneidade. Esses profissionais não devem ser simples “administradores do existente”, devem ser “ativistas” integrados com as problemáticas locais, nacionais e globais, conhecer a produção cultural dos grupos e artistas dos territórios, ativar discussões e promover mudanças a partir dessas problemáticas e dessa produção: devem ser “administradores do possível” ou “administradores do desejo” (Vich, 2017).

Enquanto campo de conhecimento e de atuação profissional no Brasil, a gestão cultural ainda está em processo de constituição. Por isso, além da academia, as experiências práticas do cotidiano têm um

papel fundamental na formação dos gestores e gestoras culturais, pois é a partir delas que produzimos novos conhecimentos e questionamos práticas estabelecidas que, por vezes, se revelam conservadoras e desconectadas da vida da maioria das pessoas. É a partir delas que reconhecemos habilidades a serem cultivadas e que podemos dar respostas a demandas concretas que surgem a partir de insurgências contemporâneas, de modo a não colonizarmos em nome da cultura e não reproduzirmos políticas e práticas hegemônicas que não condizem com uma compreensão de mundo mais igualitária.

A gestão cultural tem ampliado suas alternativas em termos de possibilidade de ação e campo de estudo e pesquisa, um campo que dialoga com políticas públicas culturais definindo prioridades, limites e motivações, de acordo com os diferentes contextos e recursos disponíveis. Nesse processo, como afirma Gabriel Matthey (2013), inevitavelmente entram paradigmas e ideologias, a ética e o necessário debate público, uma vez que se colocam em jogo diversos interesses e visões de mundo.

A gestão cultural é um campo de conhecimento e de atuação transdisciplinar, que dialoga com a administração, mas também com áreas como a antropologia, a sociologia, a política e todas as disciplinas e saberes que forem necessários para que o seu exercício seja articulado com e voltado para a sociedade. Mais do que nunca, pela sua posição estratégica no conjunto de profissões do campo da organização da cultura, é preciso que os(as) gestores(as) culturais tenham em conta a proposta de “desculturalizar a cultura” (Vich, 2014-2015), ao posicioná-la transversalmente e conectá-la com diferentes realidades vividas. Sabemos que a cultura é produtora de sujeitos e relações sociais capazes de promover profundas transformações, e cabe aos gestores(as) reconhecê-la como tal e potencializá-la nessa perspectiva.

Assim, faz-se urgente uma atuação mais engajada por parte dos gestores e gestoras culturais, sejam do setor público, do mercado ou da sociedade civil, uma atuação que contraponha a lógica neoliberal

vigente, os retrocessos políticos, os desmontes institucionais e os ataques ao campo artístico-cultural que ainda persistem, apesar das experiências que se apresentam e multiplicam como resistência e referência para uma gestão cultural mais comprometida com a democracia e com o contexto atual de retomada da cultura no Brasil.

Referências

- ABERS, R. N. Ação criativa, ativismo e lutas no interior do Estado. In: ABERS, R. N. (org.). *Ativismo institucional: criatividade e luta na burocracia brasileira*. Brasília, DF: Ed. UnB, 2021. p. 17-51. DOI 10.7476/9786558461593. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/y9zwc/pdf/abers-9786558461593.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2024.
- ABERS, R. N. (org.). *Ativismo institucional: criatividade e luta na burocracia brasileira*. Brasília, DF: Ed. UnB, 2021. DOI 10.7476/9786558461593. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/y9zwc/pdf/abers-9786558461593.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2024.
- ABRAMOVAY, P.; LOTTA, G. *A democracia equilibrista: políticos e burocratas no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ALMEIDA, A. V. S. de. Gestão participativa em comunidade: a experiência do Fórum de Arte e Cultura do Subúrbio Ferroviário de Salvador no Centro Cultural Plataforma. In: KAUARK, G.; RATTES, P.; LEAL, N. (org.). *Um lugar para os espaços culturais: gestão, -territórios, públicos e programação*. Salvador: EdUFBA, 2019. p. 181-200. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32101>. Acesso em: 3 fev. 2024.
- BARBALHO, A. O papel da participação social na reconstrução do MinC: a retomada de uma trajetória. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, n. 17, p. 28-48, dez. 2023. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/o-papel-da-participacao-social-na-reconstrucao-do-minc-a-retomada-de-uma-trajetoria/>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- BARROS, J. M. Palestra. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE GESTÃO CULTURAL, 1., 2008, Belo Horizonte. *Anais eletrônicos* [...]. Belo Horizonte: Duo Informação e Cultura, 2008. p. 102-113.

Disponível em: <http://static.sapucaia.ifsul.edu.br/professores/lrkoppe/Livros%20e%20outros%20materias%20de%20gest%C3%A3o%20cultural/1%C2%BA%20Semin%C3%A1rio%20Internacional%20de%20gest%C3%A3o%20cultural.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2024.

CAPORALI, F.; MENICONI, J.; MOREIRA, S. Como lidar com a Indie. Gestão? In: TOLEDO, D. (org.). *Indie.Gestão: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo*. Belo Horizonte: JACA, 2014. p. 9-16. Disponível em: https://www.jaca.center/wp-content/uploads/2015/06/INDIE_GESTAO_FIN_OK.pdf. Acesso em: 2 mar. 2023.

CID, G.; DOMINGUES, J.; DE PAULA, L. “Gestor-auditor”: a retórica da peritagem na política de cultura do governo Bolsonaro. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 48, n. 1, p. 1-17, jan./dez. 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/iberoamericana/article/view/41768/27410>. DOI 10.15448/1980-864X.2022.1.41768. Acesso em: 12 dez. 2024.

COSTA, L. F. *Profissionalização da organização da cultura no Brasil: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais*. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8674/1/Leonardo%20Figueiredo%20Costa.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2024.

MATTHEY, G. La gestión cultural en Chile, a pasos de su “segunda generación”. *MGC: Revista de Gestión Cultural*, Chile, v. 1, p. 6-11, 2013. Disponível em: <https://revistasdex.uchile.cl/index.php/mgc/article/view/12838/12851>. Acesso em: 15 fev. 2024.

NUSSBAUMER, G. M.; KAUARK, G. Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento. *Extraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 197-210, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/185437/177629>. Acesso em: 15 fev. 2024.

NUSSBAUMER; G. M.; LEAL, N. Espaço Cultural Alagados: uma experiência de gestão pública e comunitária. *Políticas Culturais em*

Revista, Salvador, v. 15, n. 2, p. 101-121, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/49544/29197>. DOI 10.9771/pcr.v15i2.49544. Acesso em: 15 fev. 2024.

POGREBINSCHI, T.; SANTOS, F. Participação como representação: o impacto das conferências nacionais de políticas públicas no Congresso Nacional. *Dados: Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 54, n. 3, p. 259-305, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/RbwTCwJjmjpRgs6VJ7vxpGH/?format=pdf>. Acesso em: 12 dez. 2024.

RUBIM, A. A. C. Entre a pandemia e o pandemônio. In: CASTRO, D.; DAL SENO, D.; POCHMANN, M. (org.). *Capitalismo e a Covid-19*. São Paulo: [s. n.], 2020. p. 85-90. Disponível em: <http://abet-trabalho.org.br/wp-content/uploads/2020/05/LIVRO.CapitalismoxCovid19.pdf#page=85>. Acesso em: 25 fev. 2024.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais em conjuntura paradoxal. *Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural*, Belo Horizonte, v. 100, n. 2, p. 13-23, 2023. Disponível em: https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2023/12/Boletim_100_No2_2023.pdf. Acesso em: 3 mar. 2024.

RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A.; COSTA, L. *Mapeamento da Formação em Organização Cultural no Brasil*. Salvador, 2019. Disponível em: <https://cult.ufba.br/wordpress/pesquisas/concluidas/mapeamento-da-formacao-em-organizacao-cultural-no-brasil/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

SILVA, L. S. e. Gestão cultural na e para a cidade. *Cultura e Mercado*, [s. l.], 2008. Disponível em: <https://www.culturaemercado.com.br/wp-content/uploads/2008/09/gestaoculturalnaeparaacidade.pdf>. Acesso em: 1 maio 2021.

SOUTO, S. S. de S. *Aquilombamento: um referencial negro para uma gestão cultural insurgente*. 2021. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36117>. Acesso em: 1 dez. 2023.

TOLEDO, D. (org.). *Indie.Gestão*: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo. Belo Horizonte: JACA, 2014. Disponível em: http://www.jaca.center/wp-content/uploads/2015/06/INDIE_GESTAO_FIN_OK.pdf. Acesso em: 2 mar. 2024.

VICH, V. Desculturalizar a cultura: desafios atuais das políticas culturais. *PragMATIZES*: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, [s. l.], ano 5, n. 8, p. 11-21, out. 2014/mar. 2015. DOI 10.22409/pragmatizes.voi8.10398. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10398>. Acesso em: 23 dez. 2023.

VICH, V. O que é um gestor cultural? In: CALABRE, L.; LIMA, R. D. (org.). *Políticas culturais*: conjunturas e territorialidades. Tradução de Marisa Shirasuna. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017. p. 49-54. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/ic-polculturais_vol3__online__af. Acesso em: 27 fev. 2024.

VIVACQUA, F. Piquenique. In: TOLEDO, D. (org.). *Indie.Gestão*: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo. Belo Horizonte: JACA, 2014. p. 153-156. Disponível em: http://www.jaca.center/wp-content/uploads/2015/06/INDIE_GESTAO_FIN_OK.pdf. Acesso em: 2 mar. 2022.

Notas

- 1 No presente texto, retomamos e ampliamos algumas reflexões apresentadas no artigo “Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento”, publicado na revista *Extraprensa*, em 2021.
- 2 NATHALIA, Leal. *O lugar da comunidade na gestão de espaços culturais públicos: a experiência do Espaço Cultural Alagados*. Tese sendo desenvolvida junto ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia.
- 3 Enquanto na democracia representativa a população elege representantes – como deputados, senadores, vereadores ou presidentes – para tomar decisões políticas, na democracia participativa, os cidadãos têm uma atuação mais direta, por meio de assembleias, conferências, conselhos, orçamento participativo, entre outros.

Gestão cultural e as complexidades do século XXI

Maria Helena Cunha

Perspectivas iniciais da gestão cultural como campo profissional

Ao ser convocada a refletir, mais uma vez, sobre algumas das perspectivas possíveis sobre a gestão cultural na contemporaneidade, afloraram várias questões que estão relacionadas entre si e como parte de meus estudos atuais: a coletividade, o trabalho (ou a vida) em colaboração, as políticas culturais e as variadas crises que nos atravessaram nos últimos anos. Assim, a primeira imagem que constrói a ideia de uma gestão da cultura, mais do que

nunca, é a visão de um campo de debates e de fricção cotidiana entre as áreas da cultura, da educação, do social, da política, da administração, do turismo e da economia, ampliando sua capacidade de reflexão e de atuação propositiva diante das complexidades da vida contemporânea.

Neste século XXI, a gestão cultural passou por um longo percurso de estruturação e de reconhecimento como profissão, tanto no seu campo prático de atuação efetiva, quanto na sua vertente mais reflexiva. Esse é um processo que veio, desde o seu posicionamento inicial, marcando um espaço de atuação na construção e no desenvolvimento ferramental e de suporte técnico para a organização de toda uma rede que compõe o campo da produção artística. Simultaneamente à ocupação desse espaço de trabalho, veio a busca por reconhecimento social como uma profissão que faz parte dessa cadeia produtiva e se relaciona com as demais áreas que formam o conjunto do campo das artes e da cultura.

Na última década, aproximadamente, a gestão cultural também vem se afirmando como um campo de reflexão, de estudos e, necessariamente, de aprofundamento conceitual que reflete na construção de campos formativos e fortalece o setor com referenciais teóricos apropriados à sua realidade. Isso é fruto de profissionais da cultura que, ainda no final do século XX, se organizaram conceitualmente, a partir das próprias práticas, sistematizaram essas experiências e as transformaram em estudos que contribuíram para a formalização da gestão da cultura (Cunha, 2007).

Essa trajetória da construção ferramental e a sistematização do conhecimento em gestão cultural traçaram um caminho de complexificação das relações profissionais dos setores associados à gestão, seja no âmbito público, no privado ou da sociedade civil organizada, formando as gerações seguintes. Atualmente, há várias vertentes que poderíamos encaminhar como objetos de estudos transversais à gestão, que transitam por um perfil de análise mais filosófico, político ou econômico. Aqui, vamos fazer um recorte para uma abordagem que mescla

um pensamento organizacional, em que a objetividade temática da organização esteja contaminada – no bom sentido – pela sensibilidade e pela subjetividade inerentes à arte e à cultura.

Vamos nos debruçar em uma análise dos processos organizacionais que atuam em formatos de gestão coletivos e colaborativos e suas potencialidades, mas, antes, vamos passar por reflexões que estão entrecruzadas nessa temática central e fortalecem uma linha de raciocínio sobre a gestão da cultura e as complexidades sociais, políticas, ambientais e sanitárias que nos desafiaram nestas duas primeiras décadas do século XXI. Assim, permeadas pelo debate dos processos colaborativos de gestão em coletivos culturais, levantamos uma discussão sobre a recente retomada das políticas culturais democráticas, trazendo um olhar para as mudanças que vêm ocorrendo em vários aspectos da sociedade. Mudanças decorrentes de um necessário enfrentamento imposto por uma pandemia de caráter mundial, que levou à suspensão temporária do convívio social.

Século XXI: o amadurecimento de um debate sobre a gestão cultural

Ao nos referirmos a um olhar contemporâneo para a gestão da cultura, o primeiro ponto é fazermos uma retrospectiva sobre o que vivenciamos no final do século XX e nos primórdios do século XXI – quando se iniciava a estruturação do campo da gestão –, identificando as suas necessidades iniciais como um campo profissional e os procedimentos organizacionais para a sua atuação, que se amplia para os espaços abertos pela política pública e pelo mercado de trabalho em cultura, no âmbito privado e das organizações culturais.

A gestão cultural nasceu de uma visão prática e necessária de organização do setor cultural e se amparou na construção de metodologias, de instrumentos e de ferramentas a partir de um olhar sensível e organizacional específico, que deu suporte para as demandas do setor da

cultura e subsidiou as suas realidades diversas, não só pela diversidade cultural nacional, mas também pela amplitude de suas áreas artísticas que trazem especificidades e detalhes visíveis para quem atua na área. Uma atuação que passa pelas referências do artesanato, da arte popular, da complexidade rítmica da música brasileira, da abrangência das artes cênicas ou do audiovisual, da literatura como forma de expressão, dos museus, do patrimônio cultural, entre outros, sem contar a potencialidade e o uso dos espaços culturais e dos seus diversos perfis: públicos, privados e alternativos. Para cada uma dessas áreas e desses espaços culturais é preciso ter o cuidado de entender as suas características, propor formas de planejar, organizar, sustentar e responder às suas potencialidades artísticas, respeitando o que as diferencia como formas de manifestação e sem correr o risco de interferir nos seus processos criativos.

À medida que amadureciam os campos possíveis de atuação da gestão, concomitantemente, começavam a se estruturar os princípios e os saberes específicos que iriam conceituar e direcionar os seus modos de fazer como uma profissão que veio para compor a cadeia produtiva complexa da cultura. Mais do que fazer parte dessa rede produtiva, veio com o propósito de refletir e atuar na sua organização. Essa relação entre a prática de uma atuação no campo das políticas públicas e no mercado de trabalho em cultura e a necessária construção teórica desses saberes vindos dessa prática cotidiana evidenciam a relação intrínseca da gestão cultural com outros vários campos de saberes – como a administração, o direito, a economia, a filosofia, a comunicação, as ciências sociais e políticas –, criando uma simbiose entre as áreas para o desenvolvimento e o fortalecimento de uma atuação efetiva no campo da cultura. Nesse sentido, reforça a sua capacidade de abrangência para além das especificidades organizacionais das artes, evidenciando a sua interdisciplinaridade ao se voltar para discussões de ética e de estética como pensamentos entrelaçados à sua origem na área de gestão e administração.

A sistematização desse conhecimento não só contribuiu para a estruturação do mercado de trabalho da cultura, mas também direcionou estudos e o desenvolvimento de processos formativos em diversos níveis. Alguns primeiros estudos e pesquisas acadêmicas (ou não) começaram a subsidiar o reconhecimento da profissão e a proporcionar, de forma mais organizada e contínua, a formação específica para esses profissionais. Ciente de estar correndo o risco de esquecimentos essenciais, mas, ao mesmo tempo, avaliando a importância de citar algumas pesquisas iniciais, que têm sido referências para essa temática da formação e de suas responsabilidades na estruturação da área de gestão da cultura, exemplificamos a partir dos seguintes autores: Linda Rubim (2005), Maria Helena Cunha (2007), Romulo Avelar (2008), Leonardo Costa (2011) e Raquel Gadelha (2015). Enfim, o final do século XX foi um momento em que a gestão cultural, no Brasil, se apresentou como uma nova profissão, mas é no século XXI, principalmente, que passa a ser considerada também como objeto de estudos, como um campo de formação mais estruturado dentro das universidades brasileiras.

Esse foi um primeiro momento fundamental para o seu reconhecimento como um campo de atuação profissional e organizacional, trazendo o entendimento do seu papel na estruturação do setor cultural e na viabilidade sustentável das atividades culturais. Na visão das gestoras culturais e pesquisadoras Nussbaumer e Kauark (2021), para além das universidades, os movimentos sociais também são responsáveis por potencializar várias vozes que surgiram para compor e atuar nesse ambiente profissional de trabalho:

à produção oriunda das universidades somam-se reflexões propostas por atores sociais que passaram a ocupar um lugar diferenciado na cena cultural brasileira, reivindicando seu espaço e lugar de fala e apontando outras possibilidades e modos de compreensão do papel da cultura e da gestão cultural. São artistas, produtores e gestores que, beneficiados diretamente ou não pelas políticas públicas de cultura

nos últimos anos, entenderam que era necessário se apropriar dessas políticas e também as questionar, assumindo um maior protagonismo em sua atuação (Nussbaumer; Kauark, 2021, p. 205).

A gestão cultural é uma área de estudo que, na atualidade, tem sido analisada a partir de várias perspectivas conceituais com um olhar ético e estético sobre as possibilidades de atuação no campo da cultura. Hoje, já podemos considerá-la como um reconhecido campo profissional e de pesquisa relacionado às artes ou aos estudos organizacionais. As reflexões sobre gestão da cultura passam, então, a ocupar um espaço dentro das universidades como linha de pesquisa acadêmica, valorizando a produção do conhecimento, na sua diversidade, e o desenvolvimento de políticas de atuação de extensão, que dialogam com a transversalidade do pensamento atual. Tal situação torna-se um fator fundamental para que possa sair de um patamar inicial – em que é reconhecida por sua estruturação ferramental na construção de políticas culturais ou de organização do mercado profissional de cultura –, para o seu reconhecimento como um campo de atuação mais reflexivo e ampliando a sua capacidade de relação com a sociedade em geral.

Reafirma-se, portanto, que, ao longo do século XXI, vimos a ampliação de estudos que trazem a gestão cultural como uma linha de pensamento reflexiva, com questões próprias e filosóficas de existência e sua capacidade de intervenção propositiva na sociedade. Esse é o diferencial da profissão que conquistou o seu reconhecimento, respaldado, primeiro, pela prática cotidiana de atuação no mercado de trabalho, e, em seguida, aprofundou as reflexões sobre esse cotidiano profissional tão complexo. Passamos a entender a gestão cultural como um componente reflexivo necessário que faz parte do reconhecimento do seu papel social, em que pode e deve ir além de um conjunto de técnicas e ferramentas pragmáticas de atuação profissional (Nussbaumer; Kauark, 2021; Rodrigues, 2022).

Entre os vários aspectos de estudos da gestão da cultura, considerando a complexidade do contexto atual pós-pandêmico, referendado em um pensamento organizacional contemporâneo, é que vem a proposta de tematizar e aprofundar sobre os processos colaborativos e o seu significado para o campo da cultura e da gestão.

O debate da complexidade no campo cultural traz para a discussão o conceito mais amplo de criatividade e de suas possíveis relações com os processos organizacionais de coletivos criativos e, de forma mais intrínseca, com a educação. Partimos do pressuposto de que a criatividade e seus processos de criação podem ir além do fazer artístico, pois estão relacionados a toda e qualquer atividade humana e refletem diretamente em sua atuação profissional, podendo ser vista como consequência de propostas formativas. Nesse sentido, pensar de forma questionadora sobre o modelo pedagógico tradicional e tecnicista significa avançar em um pensamento crítico e na produção colaborativa de conhecimento.

Na perspectiva da professora Raquel Gondim (2023, p. 211), para se projetar uma educação associada à criatividade, é preciso que o pensamento seja “[...] estimulado na mesma medida em que os estudos são encorajados tanto a trabalhar de forma colaborativa com outros indivíduos culturalmente diversos, quanto desenvolver um modelo mental de comunidade”. A prática cotidiana de trabalhos ou programas formativos a partir de processos colaborativos, seja no campo artístico ou da gestão cultural, significa a possibilidade de desenvolver uma atuação de forma mais integrada e alinhada com outras pessoas e com outras áreas de conhecimento correlacionadas (Vlachou, 2020).

Ressalta-se que não é só no campo artístico que se requer um ambiente de incentivo à autoexpressão e à potencialização das qualidades criativas individuais e coletivas, mas, também, nos ambientes organizacionais que se pautam por uma objetividade como linha de raciocínio necessária à própria forma de criação. Sem dúvida, esses contextos criam formas de atuar no mundo a partir de processos

que valorizam a cocriação e a colaboração e, portanto, proporcionam ambientes de convivência que favorecem a discussão sobre processos colaborativos na gestão cultural contemporânea.

Gestão cultural: trabalho e modo de vida em colaboração

A proposta deste capítulo é trazer a discussão a partir de estudiosas(os) sobre o campo da gestão cultural, principalmente daquelas(es) que dedicam parte de suas pesquisas à conceituação da gestão com uma relação próxima às políticas culturais participativas e, também, àquelas pesquisas que se voltam para um fazer coletivo como modo de vida. A partir desse ponto, este texto passa a ter sua inspiração, em especial, voltada para a área do teatro de grupo, objeto relacionado à minha pesquisa de doutorado em artes¹.

Os estudos relacionados aos processos de gestão cultural colaborativa são analisados por serem considerados a representação de novas possibilidades, com um olhar da realidade atual, de convívios sociais, culturais e organizacionais. Com base em um recorte no contexto histórico, cultural e político do século XXI, em especial, dos estudos da gestão da cultura como parte da complexificação e profissionalização do setor cultural, priorizamos ideias de organização participativa, interativa, colaborativa e cooperativa dentro de uma possível dinâmica em rede no campo das artes.

Neste estudo, mais do que esse entendimento como uma nova dinâmica de relacionamento, estamos nos referindo a lógicas relacionais já conhecidas e experimentadas anteriormente, mas que se complexificaram ao longo das últimas décadas; trazemos, aqui, como proposta de análise e, as vivências das artes cênicas e o cotidiano da criação artística e de seus processos organizacionais. A gestora cultural e pesquisadora Daniele Sampaio (2020, p. 205) traz uma visão sobre os modos de produzir e gerir sob o ponto de vista de coletivos artísticos, em que

“produtora/produtor enquanto uma/um agente que atua em perspectiva, em diálogo com a/o artista e não submetido ao seu discurso”. Nesse sentido, ela reforça a reflexão sobre a relação entre o fazer artístico e a atuação da produção e da gestão como sendo “intrínseca ao processo criativo”. Assim, Sampaio coloca no centro das discussões o exercício de pesquisar o significado dessa “invisibilidade” da produção e da gestão, que impacta nas especificidades que traçam a composição de coletivos e o tipo de relação que estabelecem entre arte, produção e gestão, em que cada um(a) tem um papel diferente a ser desempenhado e respeitado (Sampaio, 2020).

A partir das reflexões expostas até agora, trazemos para o debate a discussão que estabelece as interações possíveis entre os processos da criação artística e a gestão cultural, saindo de uma invisibilidade estrutural dessas relações cotidianas, cientes de que é preciso superar definitivamente certos preconceitos ainda existentes no estabelecimento da relação entre gestão, produção e criação artística num processo de fortalecimento do próprio mercado de atuação artística (Marina, 2023).

É cada vez mais evidente a tendência de um estreitamento necessário das relações profissionais entre a cultura, a gestão e a política, que, muitas vezes, vêm como resposta à profissionalização exigida pela institucionalização das políticas públicas de cultura e do mercado de trabalho no campo das artes. Esse é um reconhecimento da importância dos profissionais nas áreas organizacionais e técnicas para a estruturação do próprio setor. Acrescentamos ao debate atual que tais relações são mediadas, prioritariamente, por processos coletivizados e que estão socialmente interrelacionados. Assim, podemos entender que, dentro desse contexto, a “política é o borbulhar desse espaço entre pessoas. São as maneiras que precisam ser criadas para continuarmos existindo: de um lado, como indivíduos plenos, de outro, enquanto coletividade que se move dentro de circunstâncias que não são estanques” (Lima, 2014, p. 155).

Para pensarmos em coletivos, baseados na construção de relações mediadas por processos colaborativos, precisamos partir da existência de dispositivos de aprendizagens coletivas. O objetivo de atuar na coletividade requer as condições para acessar formas compartilhadas de comunicação e de diálogo, criando possibilidades efetivas de participação nas nossas práticas cotidianas. Tudo isso exige uma composição de perfis diferenciados e dispostos ao desenvolvimento de trabalhos em colaboração. Nas palavras de uma das gestoras do espaço Vila Flores, Antônia Wallig (2017), de Porto Alegre:

a maneira como nos unimos em torno de interesses em comum e habilidades complementares e como isso reverbera no contexto da convivência, não só dentro do espaço, mas do entorno (rua, bairro, cidade) faz com que a possibilidade de colaboração se potencialize. Mas, a sensação é que tudo são ensaios, experimentações, erros e alguns acertos. O maior dos acertos é sempre manter a possibilidade de rever os processos.

Perspectivas como essa atentam para o pressuposto de que a gestão da cultura depende, em grande parte, das motivações que levam as pessoas a se juntarem na construção de um objetivo comum, do desejo compartilhado de produção de um determinado trabalho. São exatamente esses desejos comuns que levam ao desenho de formatos específicos de trabalho – nesse caso, os processos colaborativos –, os quais, como disse a Wallig (2017), devem ter a flexibilidade necessária para serem revistos e delineados de acordo com as circunstâncias internas e, até mesmo, externas, que muitas vezes não dependem das vontades de seus integrantes.

Tais motivações vão desde a necessidade de mudanças de vida pessoal e coletiva, que impulsionam os processos de agrupamentos como forma de viabilidade e continuidade de projetos, até a parte artística (criação coletiva) e a gestão (organização e sustentabilidade). Existem motivações, no caso do teatro, que vêm do desejo de estar juntos, de

acreditar efetivamente que o coletivo é a forma de se colocar no mundo. Como disse um dos participantes dos grupos de teatro entrevistados para os meus estudos de doutorado: *“O que nos mantém como grupo é gostar de estar perto daquelas pessoas, criar com aquelas pessoas, conversar com elas, discutir, ter questões, mas tudo isso é um vínculo que eu acho que, mais do que profissional, é um vínculo que é afetivo”* (Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum, 2023)². Há, ainda, motivações sob certas circunstâncias em que é preciso enfrentar desafios e conflitos gerados por períodos de crises, sejam sociais, políticas, econômicas e sanitárias, como foi o período da pandemia da covid-19, que conseguiu juntar todos esses fatores adversos, reforçando a ideia de coletivização como uma das possibilidades de garantia da convivência e da sobrevivência, pelo menos aqui no Brasil.

O propósito de viver em coletividade, associado à proposta de organização e atuação num determinado mercado de trabalho, requer o entendimento de alguns parâmetros que delineiam o sentido de processos colaborativos – foco da discussão que trazemos para o campo da gestão cultural. Alguns desses parâmetros ajudam a construir a conceituação do que se entende por processos colaborativos e vêm à tona a partir tanto de uma literatura específica, quanto de termos correlacionados entre áreas de estudos comuns. Durante a pesquisa de campo realizada para o desenvolvimento de meus estudos, foi possível observar a existência de terminologias associadas aos processos de colaboração quando retratavam as histórias vividas, que traziam, naturalmente, um modo de vida que se faz no cotidiano do coletivo.

Nessa perspectiva de uma vivência prática, são vários os termos que podemos citar que dão significados à ideia de atuar em colaboração, mas que fazem mais sentido quando estão relacionados entre si, e não vistos como conceitos isolados. Aqui estamos nos referindo à ideia de horizontalidade, de gestão participativa, de cocriação, de liderança, de coordenação, de corresponsabilidade, de cooperação, de confiança, de

autonomia e outros parâmetros que dão sentido à ideia de colaboração, podendo ser identificados no dia a dia de coletivos.

A ideia não é trazer uma definição para cada um desses termos, tampouco esgotar as terminologias que existem para delinear um perfil de trabalho colaborativo de criação e de gestão. O mais importante é entender a relação entre esses parâmetros e, principalmente, contribuir para que eles se fortaleçam como um modo de fazer colaborativo à medida que se estruturam num fazer cotidiano, tornando-se características específicas que definem um perfil de grupos de teatro. Partimos do seguinte princípio: o primeiro entendimento sobre o significado de uma ação efetivamente colaborativa é quando predomina uma forma de atuar respaldada por uma relação horizontalizada entre as pessoas. Como, então, se relacionar em horizontalidade e garantir um formato de atuação em colaboração?

Para que uma organização seja horizontal, contrapondo uma atitude generalizada de trabalhos hierárquicos, são necessários dois ingredientes elementares: a escuta ativa e o diálogo contínuo. Essas são duas condições que proporcionam uma circulação de informações de forma ampla e coordenada para que todas as pessoas envolvidas tenham noção do seu campo de atuação e, conseqüentemente, de suas responsabilidades. A vivência dessa situação ressalta um de seus pontos fundamentais, que é a noção da existência do(da) outro(a), o que requer confiança mútua. Tudo isso, quando acontece de forma orgânica, chama-se corresponsabilidade e estabelece, naturalmente, uma troca recíproca entre todas(os) envolvidas(os).

Essa é uma forma de compreender o sentido e a ideia de atuar em colaboração e de pensar como um coletivo. Portanto, o reconhecimento e o fortalecimento do próprio indivíduo é necessário para o convívio em um ambiente coletivo, pois ele se reconhece na diferença e não se contrapõe, ao contrário, se complementa.

No campo das artes, essas são relações baseadas em uma multiplicidade de interferências, seja nos processos de criação ou de gestão, que

exige intensos diálogos em que, necessariamente, prevalece uma visão que valoriza a importância da(do) outra(o) num contexto da coletividade. Trazemos a imagem de ações que estão conectadas e são complementares, compostas a partir de vários perfis de pessoas que se inter-relacionam por meio de diferentes formas de atuação e formação, em contextos múltiplos, diversos e, às vezes, até adversos. Para os autores Moreira, Jardim e Ziviani (2010, p. 5), no mundo contemporâneo, a busca por um trabalho que tenha como sustentação a transdisciplinaridade nas análises e na construção de equipes de trabalho, pautadas pela valorização da diversidade, significa que ter capacidade no “[...] desenvolvimento de habilidades para o diálogo, talvez seja, nesse contexto, a mais importante ferramenta para o profissional envolvido em processos colaborativos ou em estrutura de rede”. Na perspectiva do teatro, o dramaturgo Luís Alberto Abreu (2004) também reforça a ideia de que o processo colaborativo, por definição, trata do estabelecimento de diálogos.

Estamos nos referindo a sistemas organizacionais complexos e dinâmicos. Essa complexidade do campo cultural em todas as suas dimensões – artística, cidadã, econômica, política –, principalmente quando se propõe a atuar em formatos colaborativos, exige a presença de coordenações internas que tenham como orientação a prática da escuta, buscando de forma equilibrada a voz de todas e de todos os participantes. Na vivência profissional a partir de processos colaborativos, diferentemente de outros arranjos organizacionais ou de criação, como dito anteriormente, não há espaço para a rigidez de hierarquias, todas as especialidades colaboram com o mesmo grau de importância dentro do processo e cada participante contribui com a própria experiência.

Num sentido mais pragmático, no desenvolvimento de trabalhos em processos colaborativos, que são estabelecidos de acordo com os perfis e contextos de cada experiência, acredita-se que não há uma forma melhor do que a outra. No entanto, há um ponto comum em trabalhos colaborativos, mesmo que você desenvolva uma atividade

muito especializada, seja na criação ou na gestão: é preciso ter a noção do todo, ou seja, de todo o processo que envolve uma ação ou o desenvolvimento de uma atividade específica. Tudo isso significa ter consciência de que a sua ação interfere na atividade da(do) outra(o) e, assim, sucessivamente, a “responsabilidade de cada um alcança não só sua área específica de criação, mas também colabora na área do parceiro”, dando o real sentido a um trabalho colaborativo (Abreu, 2004, p. 8).

Histórias coletivas: o indivíduo, o coletivo e os períodos de crises

Quais são os insumos para o desenvolvimento de uma abordagem da coletivização como forma de criar e de atuar no campo das artes da cena que seja de forma colaborativa? Nesse contexto, levantamos a relação da subjetividade no âmbito da convivência, no respeito aos desejos individuais acordados com os processos que são coletivos. Esse é um ponto de atenção e tensão que atravessa as relações cotidianas de grupos e coletivos culturais, de um modo geral.

Um dos exercícios propostos para o desenvolvimento da nossa pesquisa de campo para o doutorado foi a construção da linha da vida³. Ela permitiu a coleta de uma série de impressões que trazemos, em diálogo, para a construção de nosso raciocínio. Um dos depoimentos explicitou a capacidade de explorar esse exercício como proposta metodológica que ressalta as diferentes formas existentes de se expressar dentro dos coletivos, reconhecendo e valorizando a “composição com as diferenças”; tudo isso tem a ver “*com a prática da coletividade e [...] no exercício a gente vai trazendo umas memórias bem subjetivas, [...] quantas coisas tem por trás daquilo tudo*” (Grupo Ninho de Teatro, 2023)⁴.

São várias as camadas que se mostram perceptíveis durante a pesquisa de campo e que são identificadas nas entrelinhas dos diálogos entre as(os) participantes de cada grupo de teatro envolvido nesta pesquisa. Entre elas está esse reconhecimento das diferenças entre pessoas

e, mais ainda, o respeito à outra e ao outro como forma de construção coletiva, identificando uma das características que fortalecem processos colaborativos.

Isso fica bem evidente quando afirmam que, internamente, se reconhecem nas diferenças, o que significa um constante exercício de escuta e, ao mesmo tempo, tem a ver também com o olhar para a(o) outra(o), o que se desenvolve com a maturidade. “Olhar o outro, olhar com o outro” e reconhecer que a força do grupo, de que fazem parte, está no respeito à individualidade de cada participante: “[...] *é essa diferença desses cinco corpos em atrito que constrói o grupo*” (Quatroloscinco – Teatro do Comum, 2023)⁵. Essa discussão reforça, conforme já foi dito, a importância do reconhecimento da(o) outra(o) como um dos principais significados para a construção de um ideário sobre o que são coletivos culturais.

Assim, o respeito à individualidade e, portanto, às diferenças dentro de coletivos precisa ser associado ao conceito de pertencimento como parte destes, pois como disseram em um dos grupos entrevistados: “[...] *existe a história de nós, mas existe a história que cada um viveu*” (Grupo Nós do Teatro, 2023)⁶. É a constante dicotomia entre o indivíduo (a sua subjetividade) e o viver em coletividade, percebendo que nunca há uma única história, pois ela é construída a partir dos vários pontos de vista de cada uma ou de cada um que vivencia a realidade de seus grupos.

Essa ideia de narrar uma história de vida pelo ponto de vista que a gente vive, que a gente lembra e das pessoas que estão à nossa volta traz a possibilidade, segundo o pesquisador inglês Ingold (2022, p. 25), de perceber que descrevemos esse “mundo nas histórias que contam”, assim a “vida é vivida, arrazoei ao percorrer caminhos, e não somente em lugares; e os caminhos são tipos de linhas. É pelos caminhos também que as pessoas crescem no conhecimento do mundo à sua volta”.

As várias narrativas das histórias contadas por participantes de grupos culturais sempre estão carregadas de memórias pessoais que se entrelaçam com as memórias das demais pessoas que convivem nos coletivos, afinal, é na junção dessas memórias que se cria a ideia de memórias coletivas (Halbwachs, 1990).

Ao final, são várias camadas de memórias que trazem mais de uma forma de narrativa que, em determinado momento, por meio do diálogo, constroem histórias, às vezes quase ficcionais, pois “descrevem esse mundo nas histórias que contam”. Essa relação tão próxima de convivência entre participantes de grupos de teatro ressalta as potencialidades de pesquisas participativas, que contribuem para a percepção do entrecruzamento de histórias individuais como construção de histórias coletivas e de como essa percepção fortalece o sentimento de pertencimento ao coletivo. Tudo isso são princípios basilares para continuarmos a estruturar um pensamento em que predomina um formato de relações colaborativas.

De toda essa reflexão que propusemos, é importante destacar que estamos nos referindo a pessoas, pois são elas que configuram e dão sentido aos coletivos. Durante as entrevistas, foi recorrente a lembrança de pessoas que passaram pelos grupos e, revendo seus percursos, foi inevitável que elas se fizessem presentes na memória coletiva para, de alguma forma, ajudar a contar suas histórias. Dessa forma, por mais que muitos registros das histórias sejam feitos por marcos objetivos – seja pelos anos, pelas datas marcantes, pelos espetáculos, pelas referências de circulações, pelas características de sedes –, percebe-se que os principais marcos dessas trajetórias só fazem sentido se forem transpostos e vistos a partir das pessoas que vivem ou viveram diretamente essas histórias. O olhar para as pessoas, numa análise de construção de trajetórias coletivas, é um dos principais requisitos que nos permite desvendar as nuances do que significam os tipos de comportamentos que se afinam a um discurso de coletivo.

Não poderíamos deixar de olhar para o tema da pandemia da covid-19, no período agudo entre 2020 e 2021, e refletir sobre a complexidade do setor cultural contemporâneo ao ver expostas as nossas fragilidades, mas, também, as potencialidades que surgiram diante dos momentos de crise. Temos consciência de que ainda vai levar alguns anos para entendermos o impacto dessa tragédia mundial em nossas vidas e quais foram as suas consequências, sejam elas materiais ou psicológicas. No entanto, o momento vivido nos colocou diante de uma realidade cotidiana completamente atípica e violenta, numa velocidade mais rápida do que se conseguia, às vezes, absorver, digerir e se reinventar nos aspectos artísticos e organizacionais.

Os estudos sobre essa temática têm sido objeto de vários pesquisadores⁷ e um dos temas polêmicos desse período foi a sustentabilidade, nos dois sentidos que podem e devem estar relacionados: na sua perspectiva ecológica, como urgente debate climático sobre a sobrevivência do planeta; e na sua perspectiva econômica. Esse período pandêmico nos impôs a busca por novas formas de sobrevivência, mas, ao mesmo tempo, resgatou outras antigas e fundamentais formas de convivência: a solidariedade e a coletivização. Aqui, vamos nos ater à sustentabilidade associada ao setor cultural e o que isso significa para a discussão atual em gestão da cultura. Ainda são muitas as dúvidas que atravessam o nosso cotidiano em função dessa crise que, literalmente, tirou toda uma geração do prumo, e que está muito além da capacidade individual de encontrar soluções para problemas que são realmente coletivos.

Na perspectiva da gestão cultural, é preciso olhar para esses últimos tempos em que fomos atravessados por essa crise política e pandêmica, colocando-a como parte da sociedade que tem a responsabilidade de refletir a partir das complexidades impostas ao campo da cultura.

Essa abordagem das complexidades impostas à gestão cultural – demandadas pelas crises mais recentes e por tantos outros desafios referentes ao campo da cultura, desde sempre –, é uma oportunidade de realização de ações positivas e imediatas, se afirmando como um

setor transversal a todas as demais áreas que compõem a sociedade contemporânea.

Vários questionamentos foram feitos durante a pandemia, entre eles, podemos levantar a questão sobre como a organização interna de coletivos anterior à crise pandêmica e a sua capacidade de manter uma relação em rede puderam contribuir para a continuidade das atividades em adaptação virtual, desde as tomadas de decisão para a superação dos obstáculos diários à sua permanência até as análises da continuidade de um esforço coletivo na retomada dos trabalhos presenciais. O certo é que, internamente, as histórias de suas relações pessoais e profissionais contribuíram para encontrar caminhos variados de soluções diante de tantos problemas comuns.

Por fim, entendemos que ainda há um longo percurso a ser vivido, pesquisado e analisado sobre esse período pandêmico e seus impactos sociais e políticos, que também devem ser identificados como parte dos desafios para a gestão cultural. As atuais mudanças estão aceleradas, numa velocidade avassaladora, estonteante, e nos colocam diante de importantes reflexões sobre ações afirmativas e posicionamentos sociais, culturais e políticos, em situações que evidenciam a necessidade de aprofundamento dos debates em torno de todas as causas que são postas abertamente para o debate público como parte da complexidade evidenciada diariamente no mundo contemporâneo.

Referências

- ABREU, L. A. de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT*, [s. l.], n. 2, p. 33-41, jun. 2004. Disponível em: [https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/processo_colaborativo_relato_e_reflexoes_\[24544\].pdf](https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/processo_colaborativo_relato_e_reflexoes_[24544].pdf). Acesso em: 6 dez. 2021.
- AVELAR, R. *O avesso da cena*: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

COSTA, L. F. *Profissionalização da organização da cultura no Brasil: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais*. 2011. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8674/1/Leonardo%20Figueiredo%20Costa.pdf>. Acesso em: 10 out. 2024.

CUNHA, M. H. *Gestão cultural: profissão em formação*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2007.

GADELHA, R. *Produção cultural: conformações, configurações e paradoxos*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2015.

GONDIM, R. V. Educação para competências criativas. In: LEITÃO, C. S. (org.). *Criatividade e emancipação nas comunidades-rede: contribuição para uma economia brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural: WMF Martins Fontes, 2023. p. 201-235.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

INGOLD, T. *Linhas: uma breve história*. Tradução de Lucas Bernardes. Petrópolis: Vozes, 2022.

LIMA, A. L. Política como liberdade. In: TOLEDO, D. (org.) *Indie.Gestão: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo*. Belo Horizonte: JA.CA, 2014. p. 153-156. Disponível em: http://www.jaca.center/wp-content/uploads/2015/06/INDIE_GESTAO_FIN_OK.pdf. Acesso em: 10 out. 2024.

MARINA, H. *Atuar-produzir: desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias*. Belo Horizonte: Javali; Campinas: SIM! Edições, 2023.

MOREIRA, F.; JARDIM, G.; ZIVIANI, P. Trabalho colaborativo e em rede com a cultura. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 6., 2010, Salvador. *Anais eletrônicos [...]*. Salvador: Facom-UFBA, 2010. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/wordpress/24717.pdf>. Acesso em: 25 set. 2024.

NUSSBAUMER, G. M.; KAUARK, G. Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento. *Extraprensa*, São Paulo,

v. 14, n. 2, p. 197-210, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/185437/177629>. Acesso em: 9 set. 2024.

RODRIGUES, V. *Modus operandi: produção e gestão nas artes performativas*. Lisboa: Caleidoscópio, 2022.

RUBIM, L. (org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: EdUFBA, 2005.

SAMPAIO, D. *Agentes invisíveis e modos de produção nos primeiros anos do Workcenter of Grotowski*. Belo Horizonte: Javali, 2020.

VLACHOU, M. Participação cultural como caminho para o envolvimento cívico e o fortalecimento da democracia. In: LABORATÓRIO DE ESPAÇOS CULTURAIS, 4., 2020, São Paulo. *Anais eletrônicos* [...]. São Paulo: SESC, 2020. p. 19-24. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/uploads/BibliotecaTable/9c7154528b820891e2a3c20a3a49bca9/341/1622045769456751349.pdf>. Acesso em: 16 set. 2024.

WALLIG, A. *Gestão de espaços culturais colaborativos*. Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://vilaflores.org/2017/10/01/gestao-de-espacos-culturais-colaborativos/>. Acesso em: 24 nov. 2024.

Notas

- 1 O doutorado em Artes, ainda em andamento, é realizado na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na linha de pesquisa em Artes da Cena, sob a orientação do professor doutor Fernando Mencarelli.
- 2 Depoimento coletado em encontro com o grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum, em Belo Horizonte (MG), em janeiro de 2023.
- 3 A metodologia utilizada para a minha tese – em andamento na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – foi baseada em uma dinâmica participativa, a partir de dois procedimentos metodológicos de pesquisa de campo, com o objetivo de levantamento de dados: a primeira é a entrevista coletiva, organizada com um roteiro semiestruturado; e a segunda é a construção da linha da vida, um exercício de construção da memória coletiva, aplicado durante os trabalhos de campo, entendido como um procedimento para identificar processos colaborativos, coletivizados e participativos.
- 4 Depoimento coletado em encontro com o Grupo Ninho de Teatro, no Crato (CE), em fevereiro de 2023.
- 5 Depoimento coletado em encontro com o grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum, em Belo Horizonte (MG), em janeiro de 2023.
- 6 Depoimento coletado em encontros com o grupo Nós de Teatro, em Fortaleza (CE), em janeiro e fevereiro de 2023.
- 7 Indica-se as pesquisas desenvolvidas pelo Observatório de Economia Criativa da Bahia (Obec-BA). Disponível em: <https://obec.ufba.br/>.

Gestão cultural: um repto pela desobediência civil

Vânia Rodrigues

Inquietação ou ponto de partida

Este texto constitui um excerto de um projeto de investigação mais amplo¹, dedicado à análise da intersecção entre criação artística e produção cultural nas artes performativas. Trata-se de um percurso de pesquisa que não existiria, ou seria radicalmente diferente, se não tivesse raízes na minha prática profissional e experiência pessoal. Não se trata de, genericamente, constatar que decidi investigar na área em que trabalho – isso seria relativamente banal –, mas de assumir que o ponto de

partida da investigação e, concretamente, as questões e hipóteses que formulei no início desse processo tiveram origem não apenas numa prática consolidada de trabalho e, bem assim, de conhecimento apurado do meio, mas, sobretudo, num movimento de ruptura conceitual com as práticas tácitas e insuficiências éticas em que senti que a minha “carreira” estava irremediavelmente ancorada.

Trabalhei durante mais de 15 anos como gestora cultural, algumas vezes dentro das organizações artísticas, outras no papel de consultora externa, o que significa que sempre estive envolvida em tarefas de pensamento e planeamento estratégico e de execução de projetos, tendo tido a possibilidade de ajudar a desenvolver a missão e os modelos de trabalho de um conjunto bastante significativo de instituições e projetos artísticos e culturais em Portugal e noutros países europeus, tanto do setor independente como de equipamentos públicos, na sua maioria ligados à criação e/ou programação de artes performativas.

Nos últimos anos, o meu desconforto com as práticas de trabalho em que me via envolvida ia aumentando, e a frustração atingiu um ponto de não retorno. Em 2018, decidi que era mais importante parar de produzir e enfrentar as perguntas que me inquietavam do que continuar a acumular os “sucessos” relativos dos projetos que se sucediam a um ritmo vertiginoso. Dei, então, início a uma etapa de reflexão, de estudo e de investigação que se consubstanciou num doutoramento. Assumo-o sem demasiados pudores: essa investigação pode ser interpretada como um excerto da perseguição sistemática das frustrações que acumulei – frustrações com as contradições na aplicação prática do conceito de “colaboração”, para lá da sua utilização retórica; com as relações verticalizadas; com a contradição entre um discurso artístico politicamente comprometido, “progressista”; e com práticas internas de trabalho que não ofereciam resistência aos abusos do capitalismo nem procuravam distanciar-se dos modelos organizativos da esfera empresarial. Foi a circunstância de, repetidamente, ter experimentado o desencontro entre as possibilidades de transformação, no desempenho

da função de gestão cultural, e o pré-condicionamento dos modelos de funcionamento e esquemas de poder internos dos projetos e organizações culturais que motivaram a necessidade de compreender melhor o que significa e para que serve a crescente presença de gestores e produtores culturais trabalhando a par dos criadores.

Perante a escassez de análises aprofundadas sobre as profissões de suporte à atividade artística (Borges; Costa; Graça, 2014; Dubois, 2013; Gomes; Martinho, 2009; Kirchberg; Zembylas, 2010; Martins; Brilhante, 2018, 2021; Vasques, 1999), especialmente produtoras e gestoras (Rodrigues, 2020), decidi criar, ao longo desta investigação, um amplo espaço de escuta desses “agentes invisíveis” (Sampaio, 2020) – as produtoras e gestoras culturais ativas no terreno das artes performativas –, trazendo as suas perspectivas e experiências para o centro da nossa reflexão analítica. A partir de uma inquirição profunda no terreno, através da realização de entrevistas individuais semibiográficas², a investigação problematizou o lugar que ocupam, atualmente, a produção e a gestão cultural, propondo para tal uma tríade analítica apoiada nos conceitos de *subordinação*, *invisibilidade* e *pragmatismo*. Argumento que é possível afirmar que essas três características qualificam de forma certa a situação atual das profissões de produção e gestão cultural, a despeito da sua trajetória de profissionalização e legitimação. Os sinais, tensões e equívocos analisados ao longo desta pesquisa são o pressuposto para uma espécie de refundação da gestão cultural, que brevemente se propõe no último segmento.

Uma metodologia que é uma ética

A despeito de uma exploração mais completa dos diversos dispositivos metodológicos em que assentou esta pesquisa (Rodrigues, 2022), é possível sublinhar a opção de fundo, que se relaciona com o desígnio de perspectivar a anatomia da relação entre criação e produção a partir do olhar de produtoras e gestoras, um olhar que não se encontra(va)

devidamente documentado. Foi a partir da constatação dessa lacuna e da consideração das suas implicações, tanto para a compreensão do tema como para a construção da memória histórica das artes performativas, que decidi criar um amplo espaço de escuta dessas profissionais. Na prática, isso traduziu-se na realização, entre 2018 e 2021, de longas entrevistas individuais, um conjunto relativamente extenso e de recorte diversificado, em termos de gênero, idade, origem social e trajetória profissional. Essa diversidade de perfis de entrevistados pretendia que a análise da relação e das transformações que têm vindo a produzir-se entre as esferas na criação e da produção não ficasse refém da visão de um grupo particular de profissionais, mas pudesse antes ser alimentada por um conjunto heterogêneo de contributos, fruto de um corte longitudinal do universo específico da profissão. Sobretudo, mais do que realizar uma qualquer tipificação, pretendia ativar o conceito de *reflexividade*, questionando de que modo é que as pessoas fazem sentido de si mesmas no mundo, e testar a sua aplicabilidade a esse campo: que papel desempenha a reflexividade na explicação dos *modi operandi* da produção e gestão cultural? “Qual a relação entre reflexividade e capacidade agencial?” (Caetano, 2016, p. 2).

Tratou-se, igualmente, de valorizar a “história vista de baixo”, duvidando da completude e da justiça de uma história das artes performativas que sistematicamente tem excluído do seu estudo e narrativa as produtoras e gestoras culturais. Esse tipo de inquirição implica enormes cuidados, de modo a evitar a ilusão biográfica (Bourdieu, 1996), insistindo nas entrevistas como “trabalho de relação” (Vieira, 2020) e, sobretudo, enquanto “discurso público”, na acepção de James C. Scott (2013). Scott (2013, p. 28) – cujo estudo das formas de resistência à opressão constituiu uma âncora crucial para analisarmos os discursos dos entrevistados – é claro ao afirmar que “o discurso público dificilmente nos dá conta de tudo o que se passa nas relações de poder”, daí decorrendo que tivemos de procurar sentido nas sugestões, nos interstícios, e de valorizar a substância dos testemunhos, mesmo que

eles pareçam estar em contradição com o que julgamos saber acerca do “ethos” colaborativo nas artes. Em suma, a decisão de criar um amplo espaço de escuta dessas vozes menos habituais pode ser vista tanto como uma metodologia quanto como uma ética. Trata-se de problematizar os processos de investigação e produção de historicidade acerca do campo das artes, assumindo que é um território no qual há pouco consenso acerca do que é que está de fato a acontecer (Caust, 2010) e recordando que a forma como o mundo da arte é percebido depende, em grande medida, do ponto de observação onde nos colocamos nesse mundo (Thornton, 2009).

Análise e resultados

A partir da análise das entrevistas³, procuramos identificar práticas e concepções comuns, dotadas de significados e intencionalidades partilhadas, que pudéssemos cruzar criticamente com as três linhas de força que derivaram da pesquisa teórico-documental: invisibilidade, subordinação e pragmatismo.

Invisibilidade

Da análise das entrevistas surge sublinhado o paradoxo da invisibilidade das profissões de produção e gestão cultural, ou seja, o aparente desajuste entre a sua crescente importância e nível de responsabilidade e a manutenção da sua secundarização:

há um paradoxo interessante: o produtor é invisível, isto é, não aparece, mas não pode desaparecer.

O produtor não tem o aplauso, nem a crítica no jornal, nem o reconhecimento público. Quando corre tudo bem, é difícil darem por nós. O sucesso não fica associado ao produtor, somos invisíveis.

Mas é também perceptível que esse lugar “invisível” é algo que muitos tomam por inerente à profissão, com uma ressalva importante: distingue-se a visibilidade, entendida como reconhecimento público, como algo que pertence fundamentalmente à esfera artística, da visibilidade enquanto valorização e reconhecimento por parte dos pares – e, em particular, por parte dos artistas com quem trabalham diretamente.

Nós, produtores, gestores culturais, a malta mais dos bastidores, que está nos escritórios, acho que não procuramos nenhum tipo de reconhecimento público. Eu não acho importante que o público do teatro saiba quem eu sou, não trabalho para isso. Mas importa-me, sim, o reconhecimento dos meus pares.

Efetivamente, muitos dos profissionais inquiridos alegam preferir os bastidores, o que é consistente com o espectro das suas funções e até com a sua relação pessoal com a arte, na medida em que manifestam que a sua motivação para trabalhar na área artística não passa por trabalharem enquanto criadores, e, igualmente, na medida em que todos referem experiências marcantes enquanto *públicos* de arte como determinantes para a escolha dessa área profissional. No entanto, não devemos deixar de valorizar, por um lado, a distinção que fazem entre visibilidade pública (que a maioria diz não pretender) e o justo reconhecimento (que a maioria diz estar muito aquém do desejável), e, por outro, não deixar de apontar algumas vias divergentes que podem contestar ou apresentar-se como alternativa ao *status quo* da invisibilidade da produção. Esses posicionamentos divergentes expressam opiniões mais ambíguas, ou mais questionadoras, acerca desse assunto: “*Não se trata de protagonismo, mas de espaço [...] . E, no limite, por que é que não pode haver protagonismo do produtor?*”.

Para além disso, é relevante a referência à possibilidade (e à dificuldade) de afirmação de um tipo de produtor com um relacionamento diferente com a criação e com os artistas, mais participativo no

processo criativo e, nessa medida, eventualmente disponível para abrir um debate em torno da autoria dos projetos para os quais contribui.

Desenvolvi competências sobre financiamento, digressões, gestão de eventos e desenvolvimento de públicos, e sobre o essencial da parte administrativa. [...] Mas depois comecei a sentir-me inquieta: começava a questionar o meu posicionamento crítico face ao trabalho. Tirando escrever uma bela frase em candidaturas a apoio financeiro ou moderar conversas pós-espectáculo, tinha poucas oportunidades de contribuir de uma forma criativa. Tinha talento para angariar dinheiro e datas de circulação, mas isso não me parecia suficiente. Queria poder dar ‘saltos de fé’ similares aos que fazem os artistas. Nunca quis ser realmente artista, mas também não queria funcionar exclusivamente como facilitadora das ideias dos outros.

Subordinação

Esse ponto – intimamente relacionado com as questões que acabamos de levantar – é aquele em que mais objetivamente quase todos os entrevistados convergem: na contestação ao antagonismo binário entre criação e produção, por um lado, e na caracterização da sua função enquanto produtoras ou gestoras como, *idealmente*, a par da direção artística, mas, *na realidade*, operando num sistema de subordinação direta bastante pronunciado. Os testemunhos recolhidos remetem-nos, efetiva e inequivocamente, para uma relação mais complexa e assimétrica do que a retórica da colaboração deixaria antever e dizem-nos que há elementos que são recorrentes, entre eles, a excessiva configuração hierárquica. Os dados analisados contêm uma miríade de referências ao “produtor como uma espécie de criado” e à dificuldade de exercer a função para lá dos limites da “execução das ordens da direção artística”, a níveis baixos de autonomia, contrastando com níveis altos de supervisão e controle. Esses dados são particularmente relevantes se tivermos em conta que o conjunto analisado ecoa uma

grande diversidade de inscrições profissionais, dimensão organizacional, idade/experiência, entre outras variáveis, e não deixam de ser um contraponto importante aos discursos produzidos publicamente acerca do papel decisivo da “colaboração”. A questão da subordinação encerra uma relação evidente com os estereótipos que parecem ter se incrustado na linguagem e nas representações dos artistas e do meio artístico, como nos lembra Kay (2014, p. 24): “o artista louco precisa do burocrata calmo. O dualismo do gestor não-criativo/ do criador ingênuo permite que ambos os lados se mantenham nas suas respectivas zonas de conforto”.

Os próprios produtores utilizam, muitas vezes, imagens e formas de descrever a sua relação com a criação, e com os artistas, que são deveras dessa trincheira bem demarcada, mesmo que essa seja sempre uma tensão que veem como, essencialmente, positiva:

para mim, a tensão entre produção e criação é sempre a sensação de estar a discutir com um amigo, portanto nunca, ao fim daquela discussão, nós nos vamos zangar. É sempre a ideia de que vamos estar em desacordo sobre alguma coisa, mas isso não vai pôr em causa o que queremos fazer juntos.

Você sempre terá a turma da criação, que está mais preocupada com a experimentação do que com a viabilidade, e o grupo que tem de fazer a coisa acontecer na prática. Mas é positiva essa tensão entre os mais criativos e os mais cartesianos.

No entanto, mesmo que em alguns casos os produtores recorram, no seu discurso, à enunciação dessa divisão – até porque foram formados nessa linguagem –, os resultados da análise aprofundada da inquirição que fizemos contrariam, substancialmente, essa visão antagonista, indo no sentido de confirmar as pistas que vários autores que referimos anteriormente já haviam lançado. Na descrição que fazem do seu cotidiano, das suas funções e responsabilidades, das suas motivações e do espectro da sua intervenção, percebe-se que

produtores e gestores culturais operam uma alternância constante e muito sutil entre as orientações artísticas e financeiras, ao ponto de conseguirem fundi-las em termos do que é a sua função e prática cotidiana, resultando num campo definitivamente mais híbrido do que a formulação binária/antagônica ou mesmo *complementar* poderia indiciar. Não se trata, exatamente, de entender produção e criação como “duas faces da mesma moeda”, ou como “amigas inseparáveis” (Martins; Brilhante, 2018): é, antes, a função *integradora* que esses profissionais operam que parece ser a tradução mais justa do seu contributo nos projetos artísticos e culturais. Pesquisas recentes chegaram a conclusões semelhantes após trabalho de campo em Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo: “é interessante notar que arte e gestão, de maneira geral, não são pensadas como questões separadas. O produto (arte) e o meio (gestão) são pensados como elementos integrados” (Carvalho; Pires, 2020, p. 145).

E o apurado trajeto de investigação de Kay, a que já aludimos, conclui precisamente que o que os gestores e produtores culturais fazem é um processo dialético constante de integração, que, argumenta a autora, é “de tal forma profundamente praticado e absorvido que os mesmos não têm consciência de que o fazem” (Kay, 2014, p. 232), o que talvez explique a razão pela qual muitos continuam a servir-se das metáforas de oposição ou complementaridade para explicar o seu trabalho.

P r a g m a t i s m o

Se dificilmente alguém poderá negar a componente prática, orientada para a ação, das profissões de produção e gestão cultural, será igualmente difícil não admitir que o fato destas se inscreverem no campo artístico as torna mais complexas e difíceis de reduzir a operações concretas. O testemunho de uma das entrevistadas é, a esse respeito, ilustrativo:

quando tento [descrever em que consiste a minha profissão], falo em revisão de contratos, parcerias, e-mails, organização de planos de trabalho, tudo isso, sim, faz parte, mas... não é isso. [...] Implica uma sensibilidade artística, uma compreensão do objeto artístico, que vai para além de uma relação pragmática de ‘é isto, vou fazer assim’, e sem a qual o resultado é pior.

A maioria dos respondentes disse sentir que a dimensão pragmática é sobrevalorizada face à totalidade e à complexidade das atribuições e potencialidades do trabalho que desempenham/podem desempenhar, o que tem correspondência no claro predomínio da ideia de produção como “produção executiva”, patente nos padrões de anúncios de recrutamento, confirmando tanto o enviesamento pragmático como um acentuado défice de especialização. Concretamente, são discerníveis nos seus discursos três linhas de força argumentativas: 1) a de que as suas responsabilidades e capacidades são frequentemente reduzidas à esfera financeira; 2) a de que o seu tempo é desproporcionalmente ocupado com tarefas de cariz administrativo-burocrático; e 3) a de que é usual sentirem que a complexidade associada ao exercício das suas funções é subvalorizada. Como referirá um dos entrevistados, a questão não é retirar a produção *da esfera da utilidade* – pois é, de fato, útil ao artista ter um olhar e uma intervenção sobre o projeto que é distinto do seu –, mas impedir que a profissão venha a ser reduzida a uma *dimensão utilitária*. Não se trata, portanto, de negar a dimensão prática das profissões de produção e gestão cultural, mas de questionar a sua progressiva identificação com tarefas administrativas e ponderar as implicações que, a médio prazo, tal identificação pode operar na própria identidade e espaço de atuação desses profissionais. O mesmo é dizer que se, cada vez mais, as produtoras e gestoras veem o seu tempo tomado por atividades de caráter administrativo, e se se vão, por falta de tempo, distanciando dos processos criativos e de pensamento estratégico, como poderão vir a reivindicar uma esfera de intervenção que seja útil à arte e aos artistas *para lá da dimensão instrumental*? O desconforto e mesmo

frustração com essa deriva utilitária é perfeitamente perceptível na generalidade das entrevistas, como cabalmente ilustram os excertos que se seguem:

sinto que estamos cada vez mais longe do momento da criação. Às tantas o produtor é uma máquina que trabalha à frente de um computador que se esquece que aquilo que está a fazer é produzir um objeto artístico.

Na sua essência, o produtor não é um administrativo... nem deveria ser. Os produtores têm de sair do sítio onde estão, de especialistas ‘das grelhas’, serem os grandes aliados dos artistas e transformarem-se em mediadores para a ressignificação dessas grelhas.

Vivemos num inferno de burocracia. [...] [A] quantidade de tempo que eu perco a rever contratos, a preencher anexos 1 e 2 e a tirar a declaração de situação contributiva, entre muitas outras tarefas desse estilo... talvez represente 80% do meu tempo, é pesado. Mas há uma outra perspectiva do que é a produção – um olhar sobre o projeto que não é aquele que o artista tem – que é útil. Portanto, a produção carrega com o peso administrativo mas não é, não pode ser, reduzida a isso.

Voltemos a considerar a relação entre criação e produção: será sempre, como vimos, uma relação tensa, mas cuja tensão se faz numa dialética virtuosa. Ora os excessos de subordinação das atividades de produção e de gestão à burocracia correm o risco de transformá-la numa relação de sujeição em que, paradoxalmente, aquilo que é submetido (a administração, sem autonomia nem valor próprio) tem poder sobre aquilo que submete (a arte). Se juntarmos a essa espiral administrativista os efeitos daquilo a que Dios (2006) apelida de “viragem neoliberal”, temos elementos suficientes para apelar a uma reconsideração do papel dos gestores e dos produtores culturais, recusando o “afã profissionalizador” (Orozco, 2012) orientado por uma matriz gerencial. Por último, essa possibilidade de reduzirmos as profissões de produção e gestão cultural à esfera administrativa está, igualmente, em evidente

conflito com as próprias motivações que justificam a escolha desses profissionais por essa área. Com efeito, os resultados da minha pesquisa corroboram os de pesquisas idênticas noutros países: o elemento artístico é claramente o elemento que as produtoras e gestoras culturais entrevistadas apontam como definidor da sua profissão e aquele que determinou a escolha desse campo profissional – e é também no quadro das artes e das ciências sociais e humanas – e não na gestão, na economia ou no direito, que a esmagadora maioria desses profissionais se formou (todos os entrevistados têm estudos universitários; cerca de metade obteve uma licenciatura em ciências sociais e humanas – História da Arte, Sociologia, entre outras – a outra metade em Teatro, Dança, ou outra área artística, três pessoas com formação inicial em Direito). Não só as suas escolhas em termos de formação universitária, mas também os seus relatos acerca da sua aproximação às artes – como espectadores, praticantes de música ou dança, frequentadores de oficinas promovidas por instituições culturais etc. – são reveladores de que o seu compromisso e atração fundamental é com a arte e com a cultura, pelo que podemos concluir que é importante que a profissão mantenha aí o seu *locus* identitário. As conclusões a que chegam Carvalho e Pires (2020, p. 158) são pertinentes para a nossa discussão: “o que esta investigação desvelou foi uma [...] prática num terreno ávido por profissionalização, mas sem querer perder as asas inerentes à criação. [...] A gestão é uma escolha artística e técnica com hibridismo no DNA”.

A tríade invisibilidade, subordinação e pragmatismo é dominante não apenas nas práticas e representações das profissões de produção e gestão cultural, mas também na forma como estas são tratadas na literatura dedicada e na academia. Se as tarefas documentais associadas às etapas de emergência e consolidação dessas profissões parecem ter sido razoavelmente cumpridas – sendo atualmente possível encontrar diversas publicações que descrevem e sistematizam as competências técnicas e interpessoais necessárias para as desempenhar –, constata-se que do seu desenvolvimento não resultou uma rotina de

problematização ou sequer de discussão pública acerca da constituição de um campo de reflexão dedicado. A bibliografia é insuficiente: as esparsas publicações que se lhes dedicam têm uma indisfarçável inclinação operacional, consistindo sobretudo em abordagens acerca de “como fazer”.

Conclusões

A trajetória inequívoca de profissionalização, normalização ou legitimação das profissões de produção e gestão cultural que se iniciou nos anos 90 do século XX parece, assim, ter-se feito a despeito do reforço de um conjunto de características negativas – invisibilidade, pragmatismo e subordinação –, sem que tenham sido consideradas nem as alternativas, nem as consequências da aplicação desse regime de colaboração entre criação e produção. Assinalamos importantes contradições e fissuras na relação entre artistas e produtores/gestores, iluminando discrepâncias discursivas e práticas na aplicação concreta do conceito de “colaboração”, enfaticamente onipresente nos retratos do trabalho no setor cultural e artístico. Aduzimos desses padrões dos modos organizativos e de funcionamento, bem como das características das relações intraorganizacionais, um claro obstáculo à organização de estratégias emancipatórias rumo à constituição dos coletivos artísticos como utopias reais ou pragmáticas, e pomos em questão se estarão reunidas as condições – de *colaboração, especialização e reflexividade* – para que as organizações culturais e artísticas sejam a tradução dos valores de transformação política em nome dos quais, não raras vezes, também operam. Parece, pois, existir pouca correspondência entre a retórica colaborativa e o lugar da produção, assim como fraca correspondência entre os *discursos e anseios de “comunalidade” e “horizontalidade”* que estão surgindo e que se tornaram mais vocais durante a crise pandêmica, e *modelos organizativos diferenciados*, modelos que possam constituir contextos para reconfigurar a relação

entre criação e produção. Com base na nossa pesquisa, argumentamos que a relação entre criação e produção se mantém sobretudo baseada numa lógica *transacional*, de *serviço*. Independentemente da natureza da relação laboral – isto é, se a produção/gestão corresponde a um contrato permanente ou se se trata de um freelancer –, a produção/gestão, ao ser algo *adquirido* pelo coletivo artístico, e não *integrante* do mesmo, fica como que condenada a ser algo exterior à “coisa artística”.

Os sinais, tensões e equívocos que decorrem da análise que partilhei neste capítulo são o pressuposto para uma espécie de refundação da gestão cultural, capaz de superar os constrangimentos aqui discutidos. Esse processo de reformulação deverá ter, desejavelmente, efeitos tanto na prática profissional como na academia. A gestão cultural deverá afirmar-se não apenas como um conjunto de competências orientadas para a ação e para a resolução de problemas, mas também como prática intelectual e, seguramente, como campo de pesquisa e experimentação. A urgência de estabelecer profissionalmente essa área emergente pode ter justificado uma perspectiva excessivamente orientada para os resultados, na ânsia de provar o seu valor na esfera artística, mas terá, porventura, chegado o momento de corrigir esse desequilíbrio. É urgente que produtoras e gestoras culturais se libertem dos excessos da orientação gestionária, questionem os excessos de subordinação que, em muitos casos, mantêm a relação entre artistas e produtores e gestores numa tensão equivocada e se impliquem ativamente em superar a situação de subdesenvolvimento epistemológico e crítico da sua área específica de atuação (Šešić, 2018 *apud* Wróblewski; Dacko-Pikiewicz; Liu, 2018).

O crescimento de agentes especializados e comprometidos com o apoio à atividade artística é uma boa notícia do ponto de vista da profissionalização do setor, e é seguramente interessante a trajetória de maturidade e legitimação que essas profissões têm vindo a percorrer; mas impõe-se uma atitude vigilante a esse desenvolvimento. Com efeito, a produção e a gestão cultural “[...] está a transformar-se

num campo em que a reação é a norma, com pouca reflexão acerca de como é que as suas práticas se relacionam com desafios mais amplos” (Deveraux, 2009, p. 156). É crucial que sejamos capazes de distinguir entre o *saber-fazer* – saber elaborar uma candidatura a financiamento, montar uma digressão internacional, implementar uma estratégia de desenvolvimento de públicos etc. – e o *porque-fazer*, um tipo de gestão cultural que seja, para além das competências já mencionadas, capaz de relacionar-se com um conjunto alargado de questões conceptuais.

Esse movimento consubstancia-se, de forma bastante evidente, numa estratégia de emancipação da produção e da gestão cultural, isto é, na capacidade dos seus protagonistas, compreendendo a dimensão prática da sua intervenção na esfera artística, não negligenciarem a sua dimensão crítica. Continuando a respeitar e incorporar elementos de racionalidade que são francamente definidores dessas profissões, importará talvez proceda a uma “apropriação potente” (Carvalho; Pires, 2020) da gestão (em vez de uma “apropriação burocrática”). A “apropriação burocrática” seria a “apropriação dos pressupostos da gestão no sentido tradicional da gestão empresarial, um modelo de gestão baseado num sistema de regras e hierarquias de poder, que busca a eficiência na consecução de objectivos” (Carvalho; Pires, 2020, p. 156), enquanto a “apropriação potente” implica uma espécie de desobediência a esse modelo, no sentido de garantir a não sujeição dos sujeitos, dos objetivos e dos sentidos da produção artística e cultural. Desse modo, a produção e a gestão cultural seriam reconfiguradas enquanto parte do processo criativo, eliminando falsas dicotomias ainda muito presentes (Bilton; Leary, 2002; Kuesters, 2010), num entendimento de que a sua chave não reside nos componentes individuais – racional *versus* irracional, gênio *versus* não gênio, criativo *versus* administrativo –, nem na complementaridade entre eles, mas na *totalidade* das relações entre eles.

A quantidade de possibilidades de pesquisa que este capítulo antecipa torna evidente que o estudo das relações entre criação e produção, ou entre artistas, produtoras, gestoras, instituições e políticas culturais,

necessita de mais investigação aprofundada, de análise das práticas instituídas – e o que faz com que sejam consideradas aceitáveis –, de forma a revelar as estruturas mais profundas que lhes deram origem e as mantêm.

Referências

BILTON, C.; LEARY, R. What can managers do for creativity? Brokering creativity in the creative industries. *International Journal of Cultural Policy*, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 49-64, 2002.

BORGES, V.; COSTA, P.; GRAÇA, S. Trabalhar n(os) grupos de teatro: das potencialidades e desafios de uma investigação nas artes. *Análise Social*, [s. l.], v. 213, n. XLIV, p. 955-968, 2014.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: genese e estrutura do campo literario*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CAETANO, A. *Pensar na vida: biografias e reflexibilidade individual*. Lisboa: Mundos Sociais, 2016.

CARVALHO, R. A. A. de; PIRES, S. D. Perfil das lideranças em gestão cultural: um recorte no “eixo da produção” brasileiro. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 26, p. 142-163, dez. 2019/jun. 2020.

CAUST, J. Does the art end when the management begins? The challenge of making ‘art’ for both artists and arts managers. *Asia Pacific Journal of Arts and Cultural Management*, [s. l.], v. 7, n. 2, p. 570-584, Dec. 2010.

DEVERAUX, C. Practice versus a Discourse of Practice in Cultural Management. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, [s. l.], v. 39, n. 1, p. 65-72, 2009.

DIOS, J. L. C. de. Crítica de la gestión cultural pura. *Aportes para el Debate*, [s. l.], n. 23, p. 79-92, 2006.

DUBOIS, V. *Culture as a Vocation: Sociology of career choices in cultural management*. Paris: Raisons d’agir, 2013.

GOMES, R. T.; MARTINHO, T. D. Trabalho e qualificação nas actividades culturais: um panorama em vários domínios. Lisboa: OAC, 2009. Disponível em: https://repositorio.ulisboa.pt/jspui/bitstream/10451/41378/1/ICS_TDMartinho_Trabalho.pdf. Acesso em: 7 out. 2020.

KAY, S. *Organising, sensemaking, devising*: Understanding what cultural managers do in micro-scale theatre organisations. 2014. Thesis (Doctoral of Philosophy) – University of Exeter, Reino Unido, 2014.

KIRCHBERG, V.; ZEMBYLAS, T. Arts Management: A Sociological Inquiry. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, [s. l.], v. 40, n. 1, p. 1-5, 2010.

KUESTERS, I. Arts managers as liaisons between finance and art: A quantitative study inspired by the theory of functional differentiation. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, [s. l.], v. 40, n. 1, p. 43-57, 2010.

MARTINS, L.; BRILHANTE, M. J. (coord.). *Criar e produzir I*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro: Companhia Mascarenhas-Martins, 2018.

MARTINS, L.; BRILHANTE, M. J. (coord.). *Criar e Produzir II*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro: Companhia Mascarenhas-Martins, 2021.

OROZCO, J. L. M. (coord.). *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica*: Estado, universidades e asociaciones. México: UDGVirtual, 2012. Disponível em: <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/87/Mariscal%20Orozco%20-%20Profesionalizaci%c3%b3n%20de%20gestores%20culturales%20en%20Latinoam%c3%agrca.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 fev. 2021.

RODRIGUES, V. *Modus operandi*: produção e gestão nas artes performativas. Lisboa: Caleidoscópio, 2022.

RODRIGUES, V. *As produtoras*: produção e gestão cultural em Portugal: trajectos profissionais (1990-2019). Lisboa: Caleidoscópio, 2020.

SAMPAIO, D. *Agentes Invisíveis e modos de produção nos primeiros anos do Workcenter of Jerzy Grotowski*. Belo Horizonte: Ed. Javali, 2020.

- SCOTT, J. C. *A dominação e a arte da resistência*: discursos ocultos. Tradução de Pedro Serras Pereira. Lisboa: Plebeu Gabinete de Leitura; Fortaleza: Letra Livre, 2013.
- THORNTON, S. *Seven Days in the Art World*. London: Granta, 2009.
- VASQUES, E. O teatro português e o 25 de abril: uma história ainda por contar. *Camões*: Revista de Letras e Culturas Lusófonas, Lisboa, n. 5, p. 1-16, 1999.
- VIEIRA, A. Dona de casa diz não à vida cara. In: COSTA, R. N.; WORM, E. (coord.). *Sistema Infinitamente Imaterial*. [S. l.]: Ballet Contemporâneo do Norte, 2020. p. 65-76.
- WRÓBLEWSKI, Ł.; DACKO-PIKIEWICZ, Z.; LIU, J. C. Y. (ed.). *Cultural Management: From Theory to Practice*. London: London Scientific, 2018.

Notas

- 1 Modos de Produzir – Artes Performativas em Transição (Modes of Production – Performing Arts in Transition) é um projeto de Investigação & Desenvolvimento que cruza o campo dos estudos artísticos com o campo híbrido da gestão e da produção cultural. Sediado no Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra (CEIS2o-UC), analisa os modos de produção e gestão de projetos e organizações no contexto de diversas transformações contemporâneas, designadamente as que são suscitadas pelas exigências de práticas justas e de sustentabilidade social e ambiental.
- 2 Efetivamente, o acentuado déficit de publicações dedicadas a essa área justificou que, no decurso desta investigação, tivesse publicado o livro *As produtoras: produção e gestão cultural em Portugal: trajectos profissionais (1990-2019)* (2020), um projeto editorial revestido de alguma singularidade no panorama editorial português.
- 3 Os trechos que a seguir se apresentam dizem respeito a um conjunto alargado de entrevistas semibiográficas conduzidas pela autora durante os anos 2020 a 2022, contributos esses que foram anonimizados.

Riscos e desafios na interseção entre administração e cultura

Rosimeri Carvalho da Silva

Introdução

A pandemia evidenciou aspectos importantes das relações sociais, tanto no Brasil quanto no mundo. De repente, nos vimos sem a possibilidade de encontrar amigos, familiares e colegas de trabalho, obrigados a encarar a difícil realidade do isolamento. Nesse contexto, apesar das consequências enfrentadas pelos profissionais da cultura, confirmada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) como o setor da economia mais afetado, destacou-se, ao

mesmo tempo, a importância da cultura como um refúgio para nossas dores e dificuldades. Confinadas, as pessoas buscaram conforto em livros, filmes, músicas, danças, poesias e em todas as formas de arte que podiam ser apreciadas à distância. Talvez, mais do que conforto, foi uma busca por continuar em contato com o que nos faz humanos. Impossibilitados de sair às ruas, encontramos consolo nos artistas que, generosamente, realizaram *lives* para ler poemas, cantar, tocar instrumentos, ensinar passos de dança, compartilhar técnicas artesanais, conversar, orientar, trazer esperança e informação. Do meu ponto de vista, três coisas nos salvaram durante a pandemia: a ciência, a força política daqueles que nunca desistem de lutar contra o obscurantismo e o autoritarismo e a cultura.

Isso deveria ser suficiente para convencer a todos e, em especial, aos dirigentes da importância, da centralidade e da relevância da cultura. Para muitos isso ficou claro e, em um processo bastante difícil e bem-sucedido, gestores, políticos e ativistas conquistaram um dos maiores orçamentos públicos que a cultura já teve para amparar os artistas impedidos de atuar e, com isso, amparar a sociedade promovendo atividades que em muitos aspectos nos mantiveram mentalmente resistentes. A atuação forte de militantes, parlamentares engajados e dirigentes comprometidos com o campo da cultura logrou a aprovação da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022) e, posteriormente, da Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020), transformada em Política Nacional Aldir Blanc (Lei nº 14.399/2022). Essas são medidas que podem aumentar a estruturação do campo da cultura, tanto no que diz respeito a procedimentos mais sistemáticos que demandam gestores profissionais, quanto ao aumento do volume de troca de informações no campo, assim como outras medidas e políticas culturais dos governos progressistas (Dellagnelo; Salles; Silva, 2019; Medeiros; Alves; Farah, 2015).

A administração pública cada vez mais profissional na área da cultura objetiva sanar algumas práticas pouco democráticas de distribuição e

uso de recursos, apesar de nos colocar, no entanto, outros problemas, notadamente, relacionados à ideologia empresarial incrustada na área de administração. Alguns dos primeiros estudos do Observatório da Realidade Organizacional já mostravam a ideologia deformadora dos processos culturais quando da mercantilização da cultura (Carvalho; Madeiro, 2005; Gameiro; Menezes; Carvalho, 2003). Os estudos sobre empresarização aprofundaram essas análises, mostrando os riscos da necessidade cada vez maior de processos administrados e, em consequência, a reflexão necessária para minimizar as consequências indesejadas.

Neste texto, me proponho a identificar a maior necessidade de profissionalizar a administração pública da cultura e, na sequência, refletir sobre os riscos inerentes a essa relação entre administração e cultura no âmbito da perspectiva teórica da empresarização desenvolvida por Rodrigues (2021) e Solé (2008). Por fim, tento apontar alguns caminhos para superar os desafios colocados pela interseção entre cultura e administração.

Por que o campo da cultura necessita cada vez mais da administração?

Um processo mais acentuado de estruturação do campo da cultura, acompanhado de burocratização das organizações, começou na gestão de Gilberto Gil, no primeiro governo Lula, que culminou anos mais tarde na construção do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Esse sistema implica processos mais estruturados de administração, implicando nova distribuição de responsabilidades e maior formalização. Embora, da perspectiva da administração pública, isso pareça elementar, não é a realidade dos quase seis mil municípios do país. Em minha atuação em três projetos do Ministério da Cultura (MinC) para a estruturação do SNC, pude observar o quanto as condições concretas da administração da cultura no nosso vasto território são adversas.

Refiro-me ao Projeto de Apoio à Elaboração de Planos Estaduais de Cultura, coordenado pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); ao Projeto de Apoio à Elaboração dos Planos Municipais de Cultura, coordenado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); e ao Curso de Extensão em Administração Pública da Cultura, que coordenei na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e que foi oferecido a todo o território nacional. Nesses projetos, o contato duradouro com equipes que atuavam em secretarias estaduais e municipais de cultura, com artistas e ativistas, evidenciou o desconhecimento das políticas públicas, o arraigado hábito de políticas de balcão, a definição bastante restrita de cultura, vista sobretudo como entretenimento e o descolamento dos dirigentes da realidade cultural de seus municípios, a troca constante dos profissionais que atuam nas secretarias de cultura e a necessidade de formação específica na área. Não destaco mais do que alguns aspectos que refletem as dificuldades que as ações de apoio, promoção e valorização da cultura enfrentam.

O esforço para construir o SNC, inspirado em sistemas já existentes como Sistema Único de Saúde (SUS) e o Sistema Único de Assistência Social (Suas), vem modificando de modo significativo essa realidade. O objetivo do SNC é “[...] formular e implantar políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da federação e a sociedade civil, promovendo o desenvolvimento – humano, social e econômico – com pleno exercício dos direitos culturais e acesso aos bens e serviços culturais” (Brasil, 2011, p. 38), cuja proposta foi aprovada pelo Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e transformada no artigo 216-A da Constituição Federal.

O SNC estabelece de modo mais claro os elementos constitutivos do sistema que, além da Secretaria de Cultura, passa a contar obrigatoriamente com Conselho de Política Cultural, Conferência Municipal de Cultura, Plano Municipal de Cultura, Sistema de Financiamento da Cultura, Programa de Formação na Área da Cultura, Sistema de Informações e Sistemas Setoriais de Cultura. A ação desses diferentes

elementos é regida por princípios estabelecidos pela Conferência Nacional de Cultura e formalizados no SNC, que posso sintetizar assim: diversidade das expressões culturais; universalização do acesso; fomento à produção; cooperação entre os entes federados; integração e interação na execução de políticas; complementaridade nos papéis dos agentes culturais; transversalidade das políticas; autonomia dos entes federados; transparência e compartilhamento de informações; democratização dos processos decisórios; e descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações (Brasil, 2011).

A criação do SNC, tal como está delineado, conduz os municípios a organizar e institucionalizar suas ações. Assim, a adesão do município ao sistema obriga a constituição do Sistema Municipal de Cultura e, com isso, a criação de política, plano, fundo e conselho municipal de cultura. Além de instituir uma nova organização da cultura nos três níveis de governo, estabelece vínculos que possibilitam, ao mesmo tempo, uma maior atenção à área e o diálogo entre as políticas desenvolvidas nesses níveis, notadamente pela transferência de recursos entre os fundos, a fim de descentralizar as políticas culturais (Kupski; Silva, 2016). Ao mesmo tempo que a municipalização das políticas culturais permite a elaboração de políticas capazes de trabalhar com a diversidade local, também é capaz de trazer sobrecarga, além de novos tipos de problemas ou dificuldades aos municípios, que necessitam adaptar suas diversas características a uma política mais geral. A primeira exigência das novas políticas culturais reside na necessidade de inserir os cidadãos na construção das políticas e nas decisões das estratégias e prioridades para a área. A necessidade de participação esbarra na tradição autoritária e elitista do país e implica na necessidade de dirigentes capazes de estabelecer diálogo com os diferentes grupos que representam as manifestações culturais locais e os cidadãos de maneira ampla. As conferências de cultura se tornam o *locus* da tomada de decisão estratégica sobre políticas culturais que vai orientar toda a construção do plano de cultura.

A elaboração do plano de cultura também está assentada na construção participativa de estratégias, ações e metas, o que será central para a sua implementação, e na criação de um sistema de monitoramento para o plano por meio do qual o alcance das metas possa ser verificado. Todo um sistema de registro e acompanhamento, logo um processo que exige maior sistematicidade e formalização, é necessário para o monitoramento.

O uso dos recursos também exige um processo mais burocrático, na medida em que os mesmos devem ser distribuídos através de procedimentos transparentes, majoritariamente por meio de editais, com claros sistemas de avaliação, registro e monitoramento. As decisões acerca da distribuição de recursos devem seguir o que foi estabelecido como prioridade no plano e contribuir para o alcance das metas estabelecidas, impondo desse modo uma atuação sistêmica e sistemática, que considere em cada nova etapa ou política a intersecção com o que foi decidido, seus resultados e os objetivos definidos.

Tudo isso tende a aumentar o grau de burocratização o que, como nos ensinou Max Weber, implica em maior racionalização, impessoalidade, formalização e profissionalização. Isso representa um desafio sempre presente na intersecção entre administração e cultura, o de equilibrar esse grau aumentado de burocratização com a fluidez das atividades culturais, tema que já foi bastante desenvolvido nas pesquisas do Observatório da Realidade Organizacional. Decidi, então, explorar outro aspecto, que não abandona o questionamento sobre o processo de burocratização, mas o expande. Essa intensificação da burocratização torna a administração cada vez mais necessária, posto que é a área que capacita colocar em marcha os mecanismos da burocracia. Os processos de burocratização já foram objeto de muitos estudos críticos; associando-me a outros colegas, tenho enfatizado que mais do que burocratizar, assistimos a um processo de empresarização que carrega, sem abandonar as características da burocracia, traços mais

importantes e transformadores. Nisso reside o perigo dessa interseção entre administração e cultura.

Os riscos inerentes à gestão

O professor Vincent de Gaulejac (2007), há algum tempo, enfatizou o quanto a sociedade foi adoecida pela gestão e é fácil compreender que aquilo que o professor quer sublinhar está fortemente relacionado a um domínio cada vez maior da empresa como modelo de organização, ou seja, do processo de empresarização. Gaulejac já havia refletido sobre a transformação que observou na França pouco a pouco, daquilo que se denominava administração e o que o domínio da cultura norte-americana nas universidades francesas passou a designar como gestão (*management*). A mudança na denominação não é inocente, ela carrega novas formas de compreender e estar no mundo, submetendo os indivíduos, as relações de trabalho e a sociedade a modelos prescritivos, normativos e ideológicos: um processo individualizante que fragiliza a capacidade de crítica e resistência dos coletivos, colocando sobre o indivíduo a ênfase sobre o desempenho. Quando passamos a tratar da gestão, do *management*, estamos reduzindo a administração à experiência e aos ensinamentos, logo aos interesses, da gestão privada. Embora à primeira vista isso possa parecer só uma questão semântica simples, uma escolha de palavras, essa escolha, essa mudança é carregada de sentidos trazidos por certas práticas, as práticas da gestão privada.

Uma das ideias centrais da gestão privada é a ideia de eficiência, de eficiência econômica, evidentemente atrelada ao lucro e, a partir do momento em que se admite que tudo é gestão, tudo tem que dar lucro. Se não é lucrativo, não é valioso, não merece atenção, não merece destaque. O lucro passa a ser a medida de todas as coisas, e esse é um conflito que todos que trabalham na interseção entre gestão e cultura conhecem. As duas áreas têm lógicas distintas, antagônicas,

conflitantes, parecem dois mundos, e, em muitos sentidos, é bom que continuem assim. Por que? Porque a cultura dominada pela gestão serve ao mercado, ao lucro, ao capital.

Pode parecer estranho essa afirmação em um período no qual há um esforço para que a sociedade e os governos reconheçam o impacto econômico da cultura, ou seja, o quanto as atividades culturais têm relevância e potência econômica. Quem poderia se opor ou criticar que as pessoas ganhem dignamente sua vida realizando atividades culturais? Não se trata disso, mas de tomar consciência de que as pessoas merecem isso ainda que suas atividades não sejam economicamente lucrativas. Esse é um risco que a cultura sofre toda vez que ela se aproxima da gestão.

Um dos problemas que o domínio da visão de gestão privada traz é a miopia dos administradores públicos da cultura e isso fica mais claro nas análises acerca da teoria da empresarização que vem sendo desenvolvida por Andreu Solé, na França, e Marcio Rodrigues e eu, no Brasil. Tentarei sumarizar alguns dos principais argumentos da teoria, enfatizando aspectos que me interessam diretamente para fazer compreender o cuidado que se deve ter com essa transformação no campo da cultura e o modo como isso implica na formação de administradores públicos da cultura capazes de, na medida do possível, enfrentar esses desafios.

Empresarização do mundo

Solé (2008) denomina “mundo-empresa” aquele mundo no qual a empresa age como “força organizadora”, isto é, como organização fundamental da sociedade. Por essa lógica, o que qualifica uma civilização ou um mundo como moderno é, precisamente, a centralidade e a onipresença da empresa. Essa centralidade da empresa, que parece implicar em uma nova configuração social, é alcançada porque os elementos, os princípios e as visões de mundo, os quais erigiram e caracterizam

a sociedade moderna capitalista, são encontrados e materializados através da empresa. Desse modo, ao encontrar na modernidade as condições para sua emergência, a empresa, uma organização relativamente insignificante e até mesmo estranha em outros tempos e espaços, ganhou força e passou, pouco a pouco, a exercer uma forte influência sobre a sociedade. No processo, dados os esforços para suprimir outras possibilidades, a empresa, uma corporificação do ideário capitalista, foi intensamente generalizada por todo o sistema social, adquirindo um alcance surpreendente quando comparada com instituições que, no passado, detinham a responsabilidade por organizar a sociedade, como o Estado e a Igreja. Tudo isso reflete um fenômeno complementar à ideia de mundo-empresa, mas igualmente crucial à sua consolidação, manutenção e disseminação: o processo de empresarização. De acordo com Solé (2008), um acontecimento único na história humana, o processo de empresarização está relacionado à crescente influência da empresa sobre os seres humanos e outras organizações e instituições.

Vainer (2001), ao discutir o discurso do planejamento estratégico urbano, apresenta uma abordagem próxima da nossa, fundamentada em David Harvey. O autor argumenta que o discurso dos porta-vozes do planejamento estratégico “se estrutura basicamente sobre a paradoxal articulação de três analogias constitutivas: a cidade é uma mercadoria, a cidade é uma empresa, a cidade é uma pátria” (Vainer, 2001, p. 2). Se, como mercadoria, a cidade é um objeto, como empresa, ela aparece como sujeito, sendo ativa, sobretudo na competição por investimentos e tecnologias. Ele assinala que o urbanismo modernista já tinha como “modelo ideal a fábrica taylorista, com sua racionalidade, funcionalidade, regularidade e produtos standardizados”, mas destaca:

o precedente não deve servir, porém, a minimizar as inovações trazidas pela difusão do modelo (pós-moderno?) estratégico. Com efeito, enquanto o modelo modernista acionava noções e conceitos cuja universalidade parecia inquestionável –

racionalidade, ordem, funcionalidade, agora é a cidade, em seu conjunto e de maneira direta, que aparece assimilada à empresa. Produtividade, competitividade, subordinação dos fins à lógica do mercado, eis os elementos que presidem o que Harvey chamou de empresariamento da gestão urbana (Vainer, 2001, p. 5).

Ao calcar-se em pressupostos de eficiência, qualidade, resultados e perpetuação, a empresa tem se firmado como o modelo organizador de todas as atividades humanas, responsável tanto por propor uma nova dinâmica ao indivíduo e às relações sociais – modificação da lógica de ação –, como por disseminar a “boa nova” da modernização do mundo e das ferramentas para “ajudar” as organizações a se transformarem em empresas. É assim que no Brasil, atualmente, não é raro encontrar organizações voltadas a atividades não comerciais adotando características que anteriormente eram exclusivas das empresas, ou seja, algumas delas começam a utilizar a linguagem, os métodos, as ferramentas das empresas e, além disso, começam a pautar suas atividades em uma lógica de concorrência e transformam o benefício econômico em objetivo principal.

Rodrigues e Silva (2019b) sintetizam a visão de Solé e nos mostram, assim, alguns dos principais traços que delineiam o que ele denomina “empresa” e “mundo-empresa”. Um dos aspectos centrais deste é sua concepção de felicidade, definida por Solé como a melhor maneira de viver que cada mundo delinea para si. Segundo ele, nossa felicidade nesse mundo está em satisfazer nossas necessidades e as satisfazemos trabalhando:

nós trabalhamos para ganhar dinheiro que nos permite comprar mercadorias (bens e serviços) graças as quais nós satisfazemos nossas necessidades. Nós acreditamos que a boa maneira de trabalhar, aquela que garante a eficiência, consiste em se organizar segundo um esquema hierárquico com dirigentes e dirigidos. Para nós a boa maneira de viver é desejar ser um indivíduo, ou seja, um ser humano diferente, único e livre – donde nossa irreprimível necessidade de liberdade individual. Como

nós procuramos ser indivíduos, nosso reflexo é considerar o egoísmo como algo normal e a concorrência entre nós como algo natural, até mesmo necessário. Nós desejamos a mudança porque acreditamos que o novo é superior. Estando convencidos que as necessidades humanas são evolutivas e ilimitadas, nós temos sempre necessidades e, como a necessidade é uma falta, finalmente nós estamos constantemente frustrados. Estar/ser frustrado tal é a boa maneira de viver neste mundo [...] (Solé, 2008, p. 46).

A empresa aparece, assim, alicerçada em uma visão individualista, centrada em relações econômicas fortemente vinculadas à ideia de escassez, de falta, cuja solução estaria na propriedade privada dos meios de produção, na apropriação e na exploração do trabalho. Essa lógica carrega uma racionalidade que culmina em um racionalismo imposto pela burocracia justificada pela ideologia do progresso, na qual o novo, transformado em inovação, é sempre visto como melhor e como o possibilitador do desenvolvimento (Rodrigues; Silva, 2019b).

Talvez não seja evidente perceber o quanto esses traços que guiam, em grande medida, a formação de administradores podem ser perniciosos para a área da cultura, sobretudo quando a questão da economia da cultura é utilizada como argumento para justificar e estimular os investimentos e subsídios. Desse modo, corre-se constantemente o risco de colocar a economia no centro das políticas de cultura e com ela todo um aparato descaracterizado das manifestações culturais, focado sobretudo em eficiência e agindo sobre os modos tradicionais e seus instrumentos (Carvalho; Madeiro, 2005).

Há ainda o risco do estímulo à concorrência a partir de uma perspectiva egoísta, sobretudo calcada na disputa por recursos, que quebra os laços comunitários e de solidariedade e, ao invés de estimular a organização comunitária para a emancipação, induz à luta individual. Isso tem sido percebido no estímulo ao empreendedorismo e no discurso sobre a educação superior, como percebe Rodrigues e Silva (2019a, p. 489) na análise que faz do discurso da revista *Veja* sobre as universidades que o

retrata “ora como meio de desenvolvimento econômico, ora como um instrumento de satisfação das necessidades individuais, mas sempre tributário da esfera econômica”.

Do mesmo modo, a necessária burocratização para garantir a realização dos princípios das políticas culturais pode levar a uma inversão entre meios e fins, fazendo com que os procedimentos para a implementação das políticas tornem-se mais importantes que os fins aos quais elas devem perseguir. A estrutura administrativa do Estado é, em si, um estímulo para essa inversão, na medida em que está construída já pautada pela visão de mundo moderna que é essencialmente empresarial e voltada, sobretudo, para o controle.

A ideia de inovação e desenvolvimento também precisa ser tomada com precaução quando o que está em jogo são as manifestações culturais. Se, para muitas delas, como a dança, o teatro, a pintura e a escultura, a inovação pode ser um elemento fundamental, para outras, como as manifestações tradicionais, ela pode ser destrutiva ao desconsiderar que a essência da manifestação reside na perenidade, na perpetuação e não na mudança. A ideia de desenvolvimento e inovação está bastante conectada com uma ideia explorada pela centralidade da economia, que é a escassez. O Brasil é pródigo em manifestações culturais e os levantamentos diversos têm mostrado isso: a ideia de escassez não tem o menor sentido quando conhecemos essa realidade, no entanto, a visão empresarial moderna pode contaminar a abordagem dos dirigentes sobre seu território e levá-los a desconsiderar a riqueza ali presente, comparando-a com outras realidades distintas.

Como enfrentar esses desafios?

Alguns colegas têm feito reflexões muito profundas e interessantes sobre a formação de gestores culturais, como, em outro capítulo deste livro, o faz o professor José Márcio Barros, com quem concordo amplamente. Farei aqui um exercício de reflexão sobre os caminhos possíveis

para superar os desafios colocados anteriormente baseado nas pesquisas que o Observatório da Realidade Organizacional vem realizando desde 2002, na minha experiência como formadora de administradores e nas experiências citadas, das quais participei, no processo de implementação do SNC.

As exigências sobre os dirigentes da cultura têm sido incrementadas à medida que a cultura recebe uma atenção maior das políticas nacionais de cultura, mas também dos investimentos privados; dificilmente um único profissional seria capaz de as desenvolver. Assim, face às demandas atuais, a primeira exigência a ser respondida é a capacidade de formar uma equipe diversa que reúna o conhecimento profundo da realidade cultural do município, ciente das políticas culturais e de sua história, ciente das necessidades administrativas que as novas políticas impõem, notadamente aquelas vinculadas à distribuição de recursos e ao seu uso transparente e democrático e que não perca de vista a necessidade de manter claros os fins aos quais servem todos esses procedimentos. Só assim o dirigente será capaz de responder às mudanças pelas quais passaram as políticas culturais no século XXI, mudanças essas que contrariam a lógica prevalecente historicamente, das políticas de balcão por meio das quais os recursos eram distribuídos seguindo interesses pouco ou nada democráticos, sem análise das necessidades dos munícipes e sem sistematicidade, sem planejamento para a utilização de recursos, metas e objetivos estabelecidos e avaliação das ações implementadas. A partir do início do século XXI, essas práticas se impuseram através de um processo que, visando a melhor alocação de recursos, sua democratização e transparência, racionalizou os processos. Essa é talvez uma das últimas áreas da administração pública a passar pelo processo de racionalização.

Esse processo acrescenta algumas características que podem ser consideradas positivas, como a impessoalidade na distribuição dos recursos e a profissionalização da administração pública da cultura. Por outro lado, há o risco de rigidez pelas normas estabelecidas, inversão

dos meios sobre os fins, ou seja, fazer com que os procedimentos sejam considerados nas ações práticas mais importantes que os objetivos a serem alcançados. O MinC já conviveu com esse problema na implantação do Cultura Viva, quando comunidades encontraram muitas dificuldades em acessar os recursos e acessá-los conforme as normas estabelecidas. A barreira da comunicação e o cumprimento das exigências documentais tornaram o processo complicado. As especificidades da área da cultura demandam ao dirigente e à equipe uma grande capacidade de percepção desses desafios e de negociação com os órgãos tradicionais da administração pública para readequar as regras às distintas realidades dos grupos na sua grande diversidade econômica, étnica, linguística, geográfica etc.

Embora ele precise considerar a relevância da cultura para seu município e para o país, ele terá que equilibrar a busca por desenvolvimento econômico com o imperativo da valorização das manifestações culturais do território e da sua preservação. Isso implica não só na distribuição democrática dos recursos, mas também na construção de objetivos outros que não os econômicos no processo de planejamento. Trazer os representantes das diferentes manifestações para a construção democrática das políticas municipais de cultura só enriquecerá a capacidade de atuação da secretaria, incluindo na pauta da tomada de decisão aspectos que não estão diretamente relacionados à economia.

Isso também implica repensar o investimento de recursos que, além da distribuição de apoio através de editais, deveria contemplar ações que mobilizem a ação coletiva e incentivem o melhor aproveitamento dos equipamentos culturais, ou seja, muito além de estimular a competição por recursos, estabelecer critérios que mobilizem os grupos para a atuação conjunta. A consciência da razão pela qual essas mudanças são inseridas é fundamental para manter os meios operando em favor dos fins, luta cotidiana e inexorável.

Esse é um desafio aos programas de formação que necessitam, ao mesmo tempo, preparar os profissionais para as mudanças acarretadas

pelas novas políticas e para a necessária negociação entre a rigidez dos procedimentos administrativos e as demandas culturais da sociedade. Nesse contexto, acrescenta-se ainda o entrave da hegemonia absoluta de modelos americanos de administração envolvidos no processo de empresarização, o que nos leva a Guerreiro Ramos e à necessária redução sociológica, ou seja, subordinação dos conhecimentos importados à realidade brasileira e, é claro, à construção de tecnologias de administração da cultura autóctones, como já temos observado na Política Cultura Viva, por exemplo. Vale, nesse ponto, uma consideração de Gaulejac (2007, p. 29), quando diz que “a gestão não é um mal em si. É totalmente legítimo organizar o mundo, racionalizar a produção, preocupar-se com a rentabilidade. Com a condição de que tais preocupações melhorem as relações humanas e a vida social”.

Os processos formativos direcionados para a área da administração pública da cultura exclusivamente não serão, no entanto, suficientes, pois precisamos enfrentar outro desafio importante: a constante mudança dos agentes que atuam nas secretarias e fundações, que se realiza sob a influência muito do jogo político das alianças baseadas em interesses e conflitos. Não há uma resposta definitiva para solucionar esse problema que não passe pela articulação política dos agentes do campo para pressionar as decisões acerca dos ocupantes de cargos. No entanto, penso que a articulação entre os ministérios da Cultura e da Educação, a fim de inserir os conhecimentos sobre as políticas culturais e, principalmente, sobre o SNC no conteúdo programático dos cursos vinculados à cultura, seria um passo importante. Esse me parece ser um caminho para tentar superar as ações pontuais de formação, além de inserir nos conteúdos programáticos dos cursos de artes de modo geral disciplinas sobre políticas públicas de cultura e administração da cultura. O SUS pode, resguardadas as grandes diferenças entre as áreas, nos servir de inspiração para a construção desse caminho, como mostram Ceccim e Feuerwerker (2004) discutindo a política de formação dos profissionais da área da saúde sustentada nos princípios e diretrizes

do SUS. Contudo, é importante na minha perspectiva ressaltar esse aspecto, a inspiração no SUS necessita que se aprofunde também o conhecimento sobre esse sistema, pois ela não pode ser útil se feita sem que se conheça bem os seus fundamentos, o que no que diz respeito ao planejamento da cultura tem revelado um desconhecimento muito preocupante, assim como na perspectiva da formação profissional.

Embora frente aos grandes desafios da área da cultura esse possa parecer menor, preciso destacar que o desconhecimento sobre o funcionamento da máquina burocrática e a pouca estruturação das secretarias de cultura e seus correlatos tem causado prejuízos à cultura dos municípios e seus agentes. A implementação da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB) é um exemplo disso, na medida em que muitas secretarias deixaram de participar da distribuição de recursos por falta de capacidade administrativa para administrá-los. Todos os envolvidos com a cultura nos municípios sofrem quando isso acontece. Logo, dominar o funcionamento burocrático é crucial para os dirigentes.

Para retomar o ponto no qual iniciei este texto, há aqueles que sempre souberam e lutaram pelo reconhecimento da importância e da centralidade da cultura, talvez mesmo esses tenham se surpreendido com o papel que ela desempenhou durante a pandemia. As diferentes interseções entre a cultura e outras áreas da vida humana foram salientadas durante aquele período, a relação com a saúde mental foi destacada como nunca, além claro da relação com educação, economia, tecnologia etc. Entretanto, a questão central que ficou evidenciada é que ela não está só no centro do nosso processo de humanização, ela preenche todo o processo, é a matéria desse processo.

O que se viu de novo na cultura durante a pandemia não tinha nenhuma relação direta com ganho, com lucro, mas com a sobrevivência de artistas e sociedade, que se encontraram através da internet e outras mídias e se convidaram para permanecerem juntos, cantando, declamando, rindo, discutindo, criando laços. Que dirigentes

perceberam o papel que esses artistas estavam desempenhando e os apoiaram? Quanto tempo os gestores das empresas levaram para perceber que esse era um terreno fértil e que financiar esses artistas poderia ser interessante para eles? Que apoio os administradores públicos lhes prestaram? Que convites foram feitos para que os técnicos de som, de luz, de cenários realizassem atividades virtuais para convidar os jovens interessados em arte a aprender outras coisas que não são visíveis habitualmente? Por que nossos administradores veem o auxílio financeiro ao campo da cultura como uma ajuda aos agentes quando deveriam vê-lo como mais um apoio à sociedade? Assim, para encerrar, o que me parece possibilitar que se veja o que antes não era visto é, no que diz respeito à administração cultural, a atuação de dirigentes que permitam o surgimento de novos modos de organização, promovendo o diálogo entre diferentes áreas e adaptando-se em diversas situações. A cultura pode nos ajudar a encontrar o caminho para novas formas de organização, mas não sem que revolucionemos completamente a administração da cultura.

Referências

BRASIL. Ministério da Cultura. *Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2011.

CARVALHO, C. A. P. de; MADEIRO, G. Carnaval, mercado e diferenciação social. *Organizações & Sociedade*, Salvador, v. 12, n. 32, p. 165-177, jan./mar. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaoes/article/view/10769/7717>. Acesso em: 15 nov. 2024.

CECCIM, R. B.; FEUERWERKER, L.C.M. O quadrilátero da Formação para a Área da Saúde: ensino, gestão, atenção e controle social. *PHYSIS: Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 41-65, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/physis/a/GtNSGFwY4hzh9G9cGgDjqMp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 nov. 2024.

DELLAGNELO, E. H. L.; SALLES, H. K. de; SILVA, R. C. da. O processo de construção do Sistema Nacional de Cultura e a estruturação do campo das Políticas Culturais no Brasil. In: BARROS, J. M.; COSTA, K. (org.). *Planos Municipais de Cultura: reflexões e experiências*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. p. 45-75. Disponível em: <https://www.editora.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2019/Planos/jose.katia-planos.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2024.

GAMEIRO, R.; MENEZES, M. F. de; CARVALHO, C. A. Maracatu pernambucano: resistência e adaptação na era da cultura mundializada. In: CARVALHO, C. A.; VIEIRA, M. M. F. (org.). *Organizações, cultura e desenvolvimento local: a agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional*. Recife: EdUFEPE, 2003. p. 199-212.

GAULEJAC, V. de. *Gestão como doença social: ideologia, poder gerencialista e fragmentação social*. Tradução de Ivo Storniolo. Aparecida: Ideias & Letras, 2007.

KUPSKI, L.; SILVA, R. C. da. O campo das políticas culturais em Rio Grande-RS diante das mudanças propostas no Governo Lula. *Cadernos EBAPE.BR*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 656-671, jul. 2016. Edição especial. DOI 10.1590/1679-395116299. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cebape/a/dMCPDPpFfL4C9LDRZYj4cYg/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 nov. 2024.

MEDEIROS, A. K. de; ALVES, M. A.; FARAH, M. F. S. Programa Cultura Viva e o campo organizacional da cultura: análise de políticas públicas pela perspectiva institucionalista. *Revista de Administração Pública*, [s. l.], v. 49, n. 5, p. 1215-1235, set./out. 2015. DOI 10.1590/0034-7612130337. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rap/a/m5vFsC9sszDzx6yCLZZ3ynr/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 9 nov. 2024.

RAMOS, G. *A redução sociológica*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

RODRIGUES, M. S. O Novo Ministério da Verdade: o discurso de Veja sobre o ensino superior e a consolidação da ideia de empresa no Brasil (1968-2020). *Discurso & Sociedad*, [s. l.], v.15, n. 2, p. 464-497, 2021. Disponível em: <http://www.dissoc.org/en/ediciones/v15n02/DS15%282%29Silva.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2024.

RODRIGUES, M. S.; SILVA, R. de F. C. da. Empresarização e Modernidade: a Ideia de Empresa no Centro do Mundo. *Revista Brasileira de Estudos Organizacionais*, Curitiba, v. 6, n. 1, p. 40-76, abr. 2019b. DOI 10.21583/2447-4851.rbeo.2019.v6n1.147. Disponível em: <https://rbeo.emnuvens.com.br/rbeo/article/view/147/pdf#>. Acesso em: 10 out. 2024.

RODRIGUES, M. S.; SILVA, R. de F. C. da. Nova república, novas práticas: uma análise do processo de empresarização do ensino superior no Brasil (1990-2010). *Farol: Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade*, Belo Horizonte, v. 6, n. 15, p. 176-218, abr. 2019a. DOI 10.25113/farol.v6i15.4855. Disponível em: <https://revistas.face.ufmg.br/index.php/farol/article/view/4855>. Acesso em: 10 out. 2024.

SOLÉ, A. L'enterprisation du monde. In: CHAIZE, J.; TORRES, F. *Repenser l'entreprise: Saisir ce qui commence, vingt regards sur une idée neuve*. Paris: Le Cherche Midi, 2008.

VAINER, C. B. Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. *Mundo Urbano*, [s. l.], v. 14, 2001.

A gestão cultural no plural: desafios e competências

José Márcio Barros

Diversidade e gestão cultural: o imperativo do plural

Insistimos em falar no singular sobre algo que é, ou que pelo menos deveria ser, pensado e realizado no plural, e é assim que se constitui grande parte dos discursos acadêmicos e das narrativas de agentes culturais, na maioria das vezes épicas, sobre a gestão cultural.

No singular, a gestão cultural refere-se mais à consolidação de uma espécie de dispositivo de ordenamento e controle do que propriamente à

elucidação sobre os desafios de gerir políticas, programas, projetos e ações. Pluralizar a expressão e transversalizar as práticas pode nos ajudar a descobrir que, longe de revelar consenso e homogeneidade, diferentes modos de gerir as culturas nos remetem a um território atravessado por diferenças, desigualdades e contradições.

A articulação aqui proposta, mais que nos convocar a uma perspectiva interdisciplinar que festeja a possibilidade de comunicação e consenso entre aquilo que restava compartimentalizado, sugere um passo à frente no sentido de se produzir uma tensão crítica entre modelos culturais e gerenciais. Não se trata de pensar apenas o que a cultura, em suas múltiplas formas de expressão, tem a contribuir com os modelos normativos de gestão e nem tão pouco, como tais modelos podem nos ajudar a compreender e domesticar a cultura. Trata-se de pensar na imbricação entre os termos, ou seja, ao se falar de diversidade cultural nos referimos a modelos normativos diversos que ordenam não apenas a produção e as trocas simbólicas no campo estético, religioso e lúdico, mas que se referem também às maneiras como se definem as formas de aprendizagem, circulação, apropriação, distribuição, mercantilização de bens e processos culturais (Barros, 2008, p. 2).

Arguir concepções e práticas de gestão cultural na perspectiva da diversidade significa reconhecer a existência de diferentes modelos que orientam a produção e as trocas estéticas e simbólicas, mas que também ordenam e reinventam formas de produção, distribuição, mercantilização e consumo de bens e serviços culturais.

É recorrente a compreensão de que a gestão cultural é conformada por conhecimentos multidisciplinares que entrecruzam artes, política, economia, direito, administração e tantos outros campos científicos. Para além da composição de processos formativos e grades curriculares complexas e inventivas, interessa-nos refletir [...] acerca dos desafios e da potência crítica da gestão cultural ao agregar saberes tão heterogêneos. De que modo as possíveis interseções apresentam novas questões, evidenciam ausências e desigualdades, fazem emergir, na cultura, o que antes não era visto? (Diálogos [...], 2021).

O diagnóstico de que o campo cultural é marcado por uma histórica e estrutural incompetência na gestão de políticas, programas e projetos sempre esteve presente nas avaliações e proposições do campo, e foi atualizado e reiterado recentemente na aplicação da Lei Emergencial Aldir Blanc I (LAB I). Não foram poucas as vozes institucionais e da sociedade civil a repetirem uma análise pessimista sobre o estado da arte da gestão cultural no Brasil.

Seja no setor público ou na sociedade civil, o paradigma da falta parece não ser injusto: no setor público, a ausência de infraestrutura humana e instrumentos de planejamento e execução de políticas culturais foi evidenciada, especialmente nos municípios de menor contingente populacional (Barbosa; Ellery; Midlej, 2009). Pelo lado da sociedade civil, as dificuldades no atendimento aos critérios dos inúmeros editais – que, mesmo quando superadas, na prestação de contas – foram insistentemente abordadas nas *lives*, debates e pesquisas sobre a LAB I (Observatório da Economia Criativa da Bahia, 2022).

Para além da expressão das diferenças, a diversidade no campo da gestão aponta para uma polifonia de modos de instituir a realidade e de se buscar gerir objetivos, sujeitos e práticas. A necessidade de se construir competências gerenciais nos diferentes campos culturais é notória, porém, é preciso reconhecer as disputas pela hegemonia nos modos de gestão, presentes nos diferentes contextos institucionais e não institucionais da cultura. Vale lembrar, com Weber (1982), que integra a modernidade a consolidação de uma racionalidade instrumental-legal chamada de burocracia moderna, resultado de um modelo de produção: o capitalismo. A burocracia, portanto, se institui por meio de aparatos jurídicos e administrativos e opera por dispositivos de coerção e hierarquia.

Nesse contexto, a administração é formalizada por meio de documentos, que acabam por regular a conduta e as atividades das pessoas. [...] Para Weber (1974), o cumprimento dos objetivos efetiva-se por tarefas definidas, que devem ser

calculadas e precisam ser realizadas independentemente das características das pessoas, ou seja, o cumprimento das mesmas deve se revestir de impessoalidade [...] A estrutura burocrática concentra os meios materiais de administração nas mãos das elites detentoras do capital, mediante o desenvolvimento das grandes empresas capitalistas. Quando a burocracia se estabelece plenamente, ela se situa entre as estruturas sociais mais difíceis de serem destruídas, configurando-se um meio de transformar ação comum em ação societária, racionalmente ordenada. Dessa forma, constitui um instrumento de poder, de dominação, pois, ninguém pode ser superior à estrutura burocrática de uma sociedade (Faria; Meneghetti, 2011, p. 427).

A análise weberiana aponta ainda para o papel estratégico que as informações e o conhecimento possuem, instituindo um sutil modelo de controle e poder que transforma os agentes da burocracia em especialistas, ou se quiserem, em operadores de uma hegemonia administrativa.

Reconhecer na diversidade cultural apenas a presença de diferenças antropológicas é simplificar ingenuamente a questão. Há sempre, e é isso que torna a questão complexa, uma tensão política e cognitiva entre uma minoria de sujeitos portadores da racionalidade instrumental burocrática e uma maioria de indivíduos e grupos formais e não formais que, incapazes de operarem com os instrumentos construídos pela elite burocrática, possuem, contudo, diferentes modelos de ordenamento e gestão.

Laura Bezerra (2021), utilizando-se de autores como Marilena Chaui (1997), Michel Thiollent (2014) e Rodolfo Kusch (2007), chama a atenção para o caráter histórico dessa universalização do discurso sobre a gestão cultural.

Foi o Iluminismo, com sua devoção à racionalidade e sua crença na objetividade, que criou uma matriz para a produção de conhecimento com dispositivos normatizadores, baseados na razão instrumental, na fragmentação, na separação sujeito-objeto e na criação de hierarquias a partir de um pensar fundamentado em pares

binários (civilização-barbárie, cultura-natureza, centro-periferia). Assim, uma perspectiva monocultural é transferida para o mundo como ‘universal’, validando uma única forma de produção de conhecimento. Os saberes, fazeres e mesmo as memórias de grupos subalternizados são apagadas das representações dominantes (Bezerra, 2021, p. 2).

Ao convocar a chave da diversidade para o campo da gestão cultural, torna-se possível compreender as práticas assimétricas que inauguram os enfrentamentos e as lutas pela hegemonia que, devemos lembrar, não ocorrem apenas na atualidade.

Identificar o campo da cultura popular e as práticas culturais periféricas como portadoras de uma incapacidade gerencial, normalmente traduzida como incompetência em transformar contingências em oportunidades, parece ser o bordão que alimenta a cadeia produtiva das consultorias culturais hoje no Brasil. A redução da construção de competências gerenciais à adoção de princípios do planejamento estratégico e definir a prática do empreendedorismo à recorrência contínua aos editais de financiamento público e privado, é a face mais visível dos novos colonizadores da gestão cultural (Barros, 2008, p. 106).

Mesmo com medidas mitigadoras das desigualdades, editais e chamamentos de fomento à cultura reforçam uma explícita ou velada lógica da meritocracia, que continua sendo o solo fértil onde uma noção excludente de competência se estabelece. Mas o que é mesmo a competência? Como pensá-la em uma sociedade com tamanha disparidade de renda e abismos no exercício pleno da cidadania?

Se recorrermos à etimologia da palavra, encontraremos duas ideias opostas e instigantes para o nosso debate: “competência” tanto quer dizer proporção e simetria (do latim *competentia*), quanto significa competir, concorrer, buscar a mesma coisa que outro, atacar, hostilizar; (do latim *competere*). Com qual sentido preferimos trabalhar na área da gestão cultural? O que buscamos são equilíbrios e correspondências? Ou a excelência na competição e concorrência aos editais públicos

e privados? Não se trata de uma questão puramente semântica, mas algo de dimensões políticas e institucionais muito importantes. Seria possível pensar em competências para a consolidação da cultura como ponto central de projetos de desenvolvimento sustentável? E, caso positivo, não seria o caso de nos inspirarmos metaforicamente na rubrica hidrográfica de competência: a competência de um rio não é medida pela velocidade e a força de suas águas, mas pela sua capacidade de fluidez e deslocamentos (Barros, 2008, p. 106).

Sofia Leonor von Mettenheim (2023), em sua dissertação de mestrado, analisou editais de fomento publicados pelas gestões municipais das capitais brasileiras entre 2013 e 2018, de forma a compreender se e como tais instrumentos contribuíram para democratizar o fomento à cultura. Suas conclusões reforçam o que aqui reiteramos:

a lógica burocrática em que os meios e procedimentos devem ser reproduzidos, independente das finalidades de cada política, gera a utilização de instrumentos pouco adequados para estabelecer relações de fomento. Essa dinâmica produz situações em que o ato administrativo é incongruente ao próprio objeto ou objetivo do edital, com consequências graves de exclusão ao acesso (como exigências descabidas nos processos de inscrição e habilitação) e que parecem pouco possíveis de serem submetidas a questionamentos... Para superar este desafio, cabe às gestões desenhar editais de acordo com especificidades, e não a despeito delas, produzindo arcabouços conceituais e administrativos para dar conta da complexidade, e não tentar reduzi-la aos limites dos instrumentos disponíveis. A constatação das disfuncionalidades e da inadequação dos arcabouços legais e administrativos para a cultura não é nova (Mettenheim, 2023, p. 345-346).

A perspectiva da diversidade instaura a necessidade de ações efetivas que promovam a equidade e a inclusão como forma de superação da meritocracia historicamente provedora da desigualdade.

A defesa de uma pluralização do campo da gestão cultural constitui uma forma de se superar os extensos inventários de incompetências

baseados na hegemonia de uma mentalidade burocrática. Seria também uma oportunidade de eliminar a sutil e irônica catalogação de práticas e modelos improvisados marcados pela precariedade, nominados como uma espécie de gambiarras criativas de gestão.

A perspectiva de Chantal Mouffe (2003) sobre a democracia plural pode aqui nos ajudar a compreender o que significa a pluralização da noção e das práticas de gestão cultural. Mouffe (2003, p. 11) se pergunta o que é a democracia:

é uma sociedade pacificada e harmoniosa onde as divergências básicas foram superadas e onde se estabeleceu um consenso imposto a partir de uma interpretação única dos valores comuns? Ou é uma sociedade com uma esfera pública vibrante onde muitas visões conflitantes podem se expressar e onde há uma possibilidade de escolha entre projetos alternativos legítimos? Gostaria de argumentar em favor desta segunda visão porque estou convencida que, ao contrário do que hoje é comumente tido como certo, é um equívoco acreditar que uma ‘boa sociedade’ é aquela na qual os antagonismos foram erradicados e onde o modelo adversarial de política se tornou obsoleto.

Portanto, não se trata de substituir um modelo por outro, mas de se estabelecer modos de coexistência por meio de uma perspectiva democrática pluralista. O que se deve esperar, a partir dessas questões, da atuação de gestores e gestoras culturais?

O saber e o saber fazer de gestores e gestoras culturais

Não são poucas e nem simples as atividades que compreendem o campo da gestão cultural, especialmente na chave da diversidade e com uma perspectiva emancipatória, ou seja, de articulação entre equidade e consciência crítica e transformadora. Nesse sentido, o *saber* e o *saber fazer* da gestão cultural inclui capacidades de compreensão e ação múltiplas que tanto se constituem no campo conceitual, quanto

na dimensão da prática, constituindo assim uma efetiva práxis. Vamos elencar algumas delas.

Em primeiro lugar, tratar a cultura como um direito, ou melhor, reconhecer que temos direitos culturais assegurados em nossa Constituição Federal. O que isso significa? Na visão do professor Humberto Cunha Filho (2021), implica na necessidade de maior precisão discursiva e pragmática, pois

[...] reivindicar um ‘direito à cultura’ significa admitir que se busca um bem do qual estamos desprovidos e que poderá nos ser dado por alguém, ou seja, é escancarar a porta para a submissão a um certo padrão cultural. Defender ‘os direitos culturais’, ao contrário, é reconhecer a existência da própria cultura e da cultura dos outros e, a partir dessa consciência, pleitear aprimoramentos e a possibilidade de livre migração entre elas.

O direito cultural corresponderia ao direito de “produzir, fruir, transmitir bens e produções culturais e reconhecer formas de vida, enfim, a democracia cultural, sendo dever do Estado a tutela do direito, ou seja, garantir sua realização por meio de ações e políticas” (Barbosa; Ellery; Midlej, 2009, p. 239).

Em segundo lugar, saber trabalhar a cultura em perspectiva ampliada, bem como de forma paradigmática, conforme propôs Gilberto Gil quando ministro da Cultura do Brasil, entre 2003 e 2008. Isso significa reconhecer a cultura como um fenômeno de múltiplas faces que demanda uma capacidade de articular suas dimensões simbólicas, cidadã e econômica. O texto orientador da 2ª Conferência Nacional de Cultura, realizada em 2010, sintetiza com clareza o que essa tridimensionalidade significa para o campo da gestão cultural.

A dimensão simbólica fundamenta-se na ideia de que é inerente aos seres humanos a capacidade de simbolizar, que se expressa por meio das diversas línguas, valores, crenças e práticas. Toda ação humana é socialmente construída por meio de símbolos que, entrelaçados, formam redes de significados

que variam conforme os diferentes contextos sociais e históricos. Nessa perspectiva, também chamada antropológica, a cultura humana é o conjunto de modos de viver, que variam de tal forma que só é possível falar em culturas, no plural. Adotar essa dimensão possibilita instituir uma política cultural que enfatiza, além das artes consagradas, toda a gama de expressões que caracterizam a diversidade cultural brasileira.

A *dimensão cidadã* fundamenta-se no princípio de que os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos e devem constituir-se como plataforma de sustentação das políticas culturais.

A *dimensão econômica* compreende que a cultura, progressivamente, vem se transformando num dos segmentos mais dinâmicos das economias de todos os países, gerando trabalho e riqueza. Mais do que isso, a cultura é hoje considerada elemento estratégico da chamada nova economia, que se baseia na informação, na criatividade e no conhecimento (Brasil, 2010, grifo nosso).

Saber transitar e articular essas três dimensões continua sendo algo essencial e contemporâneo e que oferece para o campo da gestão cultural sentidos mais capilares e permanentes.

Em terceiro lugar, saber reconhecer, diagnosticar e atuar no campo da cultura em suas diversas e complementares dimensões e territorialidades. Saber trabalhar as singularidades locais e regionais e articulá-las com o contexto nacional e internacional constitui-se como um pré-requisito para uma gestão cultural sintonizada com a vida contemporânea. Com Milton Santos (2006, p. 231), em seu livro *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, aprendemos que “cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente”. Saber se mover entre essas diferentes territorialidades e ainda reconhecer e saber interpretar e utilizar o espaço desterritorializado da virtualidade, a experiência da ubiquidade e da convergência midiática, constituem-se como imperativo para quem atua no campo da cultura.

Em quarto lugar, compreender e saber valorizar os diferentes setores e manifestações culturais, de forma a reconhecer as articulações possíveis e necessárias para garantir o exercício do pluralismo cultural: tanto o novo quanto o tradicional são fontes que alimentam a diversidade cultural. Essa articulação deve considerar novos modelos de criação, produção, circulação e consumo de bens culturais que não mais cabem na equação centro e periferia. Proteger e promover a diversidade cultural constitui-se, então, como condição central para a articulação entre gestão cultural e democracia. Tratados na chave da equidade, os diferentes setores e manifestações culturais expressam o que há de mais vivo e expressivo na sociedade, demandando, entretanto, sensibilidade e plasticidade gerencial.

Em quinto lugar, o inevitável conhecimento sobre instrumentos de planejamento e os princípios e aspectos jurídicos que dizem respeito ao campo cultural. A despeito de expressarem uma racionalidade burocrática, e na maioria das vezes imprópria e excludente para as especificidades culturais, conhecer e saber operar com tais instrumentos é condição para a superação de seus limites e a proposição de inovações que possam emergir de processos democráticos e participativos. O Projeto de Lei (PL) nº 3905/2021 – Marco Regulatório do Fomento à Cultura no âmbito da administração pública da União, dos estados, do Distrito Federal e dos municípios – consiste em uma iniciativa que poderá trazer de forma concreta e operacional mudanças significativas. Como afirma Leonardo Lessa, atual diretor-executivo da Fundação Nacional de Artes (Funarte):

com a aprovação do PL 3905 na Câmara dos Deputados estamos cada vez mais perto de superar a defasagem histórica de instrumentos jurídicos específicos para o fomento à cultura. Uma formulação legislativa que avança, tanto para a adequação do fomento cultural às suas diversas peculiaridades, quanto em um desenho técnico-administrativo mais inclusivo e verdadeiramente democrático. Com essa conquista, avançará também toda a sociedade brasileira em direção a mais acesso, transparência e diversidade no fomento cultural (Brasil, 2023).

Para encerrar, uma gestão plural demanda processos de comunicação horizontalizados, convergentes e diversos, capazes de produzir informações que contribuam para o efetivo engajamento dos diferentes agentes culturais e seus públicos. Dessa forma, para além do acionamento de ferramentas, as mais diferentes nos processos de gestão cultural, uma comunicação centrada na perspectiva da diversidade favorece o surgimento e fortalecimento de modelos de trabalho colaborativo e em rede. Além de conteúdos a serem compartilhados, tais processos de comunicação podem contribuir para a emergência de experiências provedoras de capital social, da capacidade de substituir a competição pelo trabalho solidário.

O que aqui se propõe é o enfrentamento ao perigo sempre presente na gestão cultural de se transformar no exercício da domesticação de outras lógicas de organização da cultura, a partir da redução de competências gerenciais à adoção de um modelo universal de planejamento, acionado por uma narrativa ancorada na proposta do empreendedorismo de mercado e competitividade frente aos mais diversos editais de fomento.

Por fim, os desafios de formação de gestores e gestoras culturais.

Formação de gestores e gestoras: pertinências e simulacros

Há pelo menos duas décadas emerge em todas as conferências de cultura, sejam elas municipais, estaduais ou nacional, um discurso consensual sobre a necessidade de formação e qualificação dos diferentes agentes culturais, tanto na esfera do poder público quanto da sociedade civil. Em 2016, o British Council divulgou uma pesquisa realizada em oito capitais brasileiras, fruto de entrevistas e questionários com mais de 200 representantes do setor, grupos focais e levantamento de informações sobre os cursos na área cultural oferecidos no Brasil. A conclusão foi que:

em relação às demandas de capacitação específicas do setor, a principal questão é a gestão. A preocupação com ‘gestão’ apareceu tanto na pergunta sobre as principais deficiências na formação de quem trabalha no setor como na que tentou identificar os tipos de profissionais que os entrevistados têm maior dificuldade de contratar (British Council, 2016, p. 13).

Nussbaumer e Kauark (2021, p. 207) chamam a atenção para o fato da existência de novos pensamentos e práticas de gestão cultural, especialmente localizados em coletivos, redes e espaços culturais públicos e não governamentais, onde “a transversalidade da cultura não é mera retórica e a ideia de competência está associada à capacidade de colaboração e compartilhamento”.

A despeito da contínua demanda por formação, o mais urgente parece ser a necessidade de mudança de paradigmas, a inauguração de um novo pensar e agir com a cultura que tome a gestão cultural não como o campo da administração, ou seja, sujeitos e processos que dão direção por meio da subordinação, mas como articulação e mediação de concepções e práticas que envolvem sujeitos, contextos e historicidades.

Para melhor conceituação do campo da Gestão Cultural, pode-se articulá-lo à ideia de mediação de processos de produção material e imaterial de bens culturais, e de mediação de agentes sociais os mais diversos. Mediação que busca estimular os processos de criação e de fruição de bens culturais, assim como estimular as práticas de coesão social e de sociabilidade (Serviço Social do Comércio, 2013)¹.

Nesse sentido, os chamados processos de formação em gestão cultural precisam ser articulados a novas perspectivas e práticas. Elenco aqui dez questões objetivas, referentes à formação de competências para a gestão cultural, que julgo pré-requisitos para que a inter e a multidisciplinariedade possam trazer o novo, o ausente e o desconhecido à tona:

1. chamamos de formação várias práticas que, a rigor, são ações de informação e disciplinamento técnico-comportamental, sem qualquer preocupação com a condição de sujeitos em situação de pensar e agir com a cultura. Formação refere-se a um processo mais amplo e complexo que abrange capacidade de compreensão, interpretação e ação sobre uma totalidade ou partes da realidade, tanto do ponto de vista conceitual, quanto prático. Informação é matéria-prima que alimenta processos de formação, mas que não se mostra suficiente para a produção de conhecimentos e competências;
2. formação em contextos de baixa ou nenhuma institucionalidade das políticas culturais gera um recomeçar contínuo, repetitivo, quase endêmico e de pouca efetividade. Apesar de poder gerar mobilização e possibilidades de agendas de engajamento político temporários, fazem do transitório o permanente.

Considerando as diferenças entre políticas governamentais, sempre temporárias, transitórias e dependentes da alternância no poder, e as políticas públicas que possuem sustentação institucional e jurídica mais permanente, podemos levantar as principais características e diferenças das iniciativas de formação em gestão cultural num e noutro contexto:

Quadro 1 – Principais características e diferenças das iniciativas de formação em gestão cultural

No escopo de políticas governamentais	No escopo de políticas públicas
Domina a oferta de treinamentos táticos e descontínuos	Busca-se a efetividade de formação contínua
As temporalidades formativas são estreitas	Trabalha-se com a perspectiva de percursos formativos
Oportunidades institucionais é que definem a oferta de formação	A formação continuada se relaciona às garantias dos direitos culturais
A competência é vista como um ativismo individual	Busca-se uma práxis transformadora

Fonte: elaborado pelo autor.

3. formação em gestão cultural desconectada da discussão sobre as políticas culturais ou formação em políticas culturais sem diálogo com a gestão cultural configura-se como ação que empobrece e superficializa os processos, dificultando a construção de competências mais complexas. Gestão e políticas são meios para a concretização de um fim: o exercício pleno dos direitos culturais. Daí a necessidade de uma articulação permanente;
4. não precisamos retornar incessantemente à discussão sobre o conceito de cultura, mas é preciso ter clareza sobre a que estamos nos referindo. A cultura tanto expande quanto limita a condição humana, tanto produz encontros e trocas, quanto enfrentamentos e exclusão. Nos processos de formação, portanto, há riscos de se reproduzir uma certa romantização do termo e a criação de um salvo conduto para tudo que é realizado em nome da cultura;
5. boa parte de nossas iniciativas de formação em gestão cultural são realizadas por não educadores – ora pesquisadores, ora burocratas, ora empreendedores oportunistas – que padecem de competência para o desenvolvimento de ações efetivas de formação. Formação é atividade para quem se reconhece como educador(a) e não atividade de “professores(as) de ocasião”. Convivemos na atualidade com um contexto de fragilidades marcado pela carência de metodologias inovadoras no campo da cognição, pela falta de usos criativos de tecnologias da informação e por frágeis laços de compromisso com a educação como contexto de emancipação individual e coletiva. Gerir um projeto não transforma o(a) gestor(a) automaticamente em um educador(a) para a gestão-formação demanda educadores, o que nos abre a urgente necessidade de formar aqueles que desempenham ações de formação;
6. a despeito de todos os avanços, o ensino e a pesquisa, no campo das políticas e da gestão cultural, insistem em permanecer como improvisos discursivos sobre empreendedorismo e protagonismo nos processos de educação não formal, ou ausentes ou residuais nos processos de educação formal, nas áreas das Ciências Sociais e Ciências Sociais Aplicadas;

7. formação sem acompanhamento e avaliação de processos, práticas, resultados e egressos costuma se contentar com o esforço e a boa vontade dos envolvidos como parâmetro de qualidade e efetividade;
8. pensando com José Luis Mariscal Orozco da Universidad de Guadalajara (2015), é importante pesquisar as relações, tensões e os efeitos de normalização, normatização e disciplinamento na formação de gestores culturais, bem como a forma como uma dimensão exerce poder sobre a outra;
9. com Rubens Bayardo da Universidade de San Martín (2018), penso ser importante analisar criticamente as relações de transferência de conhecimentos e de modelos de gestão cultural, a partir da experiência européia e da cooperação internacional em cultura e desenvolvimento, desmontando paradigmas e reinventando conceitos e metodologias;
10. por fim, a questão da equidade, ou seja, a capacidade de tratar com igualdade as diferenças, e o reconhecimento da importância das pautas identitárias e inclusivas, sem contudo o reforço da perspectiva essencialista ou identitarista que secundariza as questões estruturais da sociedade, se apresentam como dois grandes desafios da atualidade.

Referências

BARBOSA, F.; ELLERY, H.; MIDDLEJ, S. A constituição e a democracia cultural. In: INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. *Políticas sociais: acompanhamento e análise*. Brasília, DF: IPEA, 2009. v. 2, p. 227-281. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/livros/bps_completo_2.pdf. Acesso em: 10 dez. 2024.

BARROS, J. M. Diversidade cultural e gestão: apontamentos preliminares. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. *Anais eletrônicos* [...]. Salvador: UFBA, 2008. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecult2008/14323-01.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2024.

BAYARDO, R. Repensando la gestión cultural en Latinoamérica. In: CANAL, C. Y. (ed.). *Praxis de la gestión cultural*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018. p. 17-32. Disponível em: <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/705/Praxis%20de%20la%20gestio%CC%81n%20cultural.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 nov. 2024.

BEZERRA, L. Notas Sobre a Gestão Cultural e a Organização de Grupos Populares no Brasil e na Argentina. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 17., 2021, Salvador. *Anais eletrônicos* [...]. Salvador: UFBA, 2021. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132134.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura. *MinC celebra aprovação de Marco Regulatório de Fomento à Cultura na CCJ*. Brasília, DF, 18 out. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-celebra-aprovacao-de-marco-regulatorio-de-fomento-a-cultura-na-ccj>. Acesso em: 9 nov. 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Texto base da 2ª Conferência Nacional de Cultura*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2010. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/Cultura_II/texto_base_2_conferencia_cultura.pdf. Acesso em: 5 nov. 2024.

BRITISH COUNCIL. *Sumário da pesquisa Cultural Skills: análise de demandas de mão de obra e de capacitação na área de cultura do Brasil*. [S. l.], 2016. Disponível em: www.britishcouncil.org.br/sites/default/files/executivesummary_cultural_skills_brazil_portuguese_final_web_o-fg.pdf. Acesso em: 20 nov. 2024.

CHAUÍ, M. de S. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997.

CUNHA FILHO, H. Afinal, temos ou não “direito à cultura”? *IBDCult*. [S. l.], 11 abr. 2021. Disponível em: <https://www.ibdcult.org/post/afinal-temos-ou-naoC3%A3o-direito-a-cultura>. Acesso em: 15 nov. 2024.

DIÁLOGOS SOBRE GESTÃO CULTURAL, 7., 2021, [s. l.]. *Anais eletrônicos* [...]. [S. l.: s. n.], 2021. Disponível em: <https://www.coletivogestaocultural.com/links-programação>. Acesso em: 21 nov. 2024.

FARIA, J. H. de; MENEGHETTI, F. K. Burocracia como organização, poder e controle. *Revista Administração de Empresas*, São Paulo, v. 51, n. 5, p. 424-439, out. 2011. DOI 10.1590/S0034-75902011000500002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rae/a/RVdqf5QvFkDcmKtWZcvqFFD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 5 nov. 2024.

KUSCH, R. *Obras completas*. Rosario: Fundación A. Ross, 2007.

METTENHEIM, S. L. von. *É de tal? Para democratizar o fomento à cultura: possibilidades e desafios a partir dos editais municipais das capitais brasileiras (2013-2018)*. 2023. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/37693/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Sofia%20Mettenheim.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2024.

MOUFFE, C. Democracia, cidadania e a questão do pluralismo. *Revista Política e Sociedade*, Florianópolis, v. 2, n. 3, p. 11-26, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2015/1763>. Acesso em: 5 nov. 2024.

NUSSBAUMER, G. M.; KAUARK, G. Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento. *Revista Extraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 197-210, jan./jun. 2021. DOI 10.11606/extraprensa2021.185437. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/185437/177629>. Acesso em: 5 nov. 2024.

OBSERVATÓRIO DA ECONOMIA CRIATIVA DA BAHIA. *Panorama Nacional da Lei Aldir Blanc*. [S. l.], 2022. Disponível em: <https://obec.ufba.br/lab/>. Acesso em: 5 nov. 2024.

OROZCO, J. L. M. La triple construcción de la gestión cultural en Latinoamérica. *TELOS: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 96-112, 2015.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EdUSP, 2006.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (São Paulo). *Gestão cultural: atualidades e desafios*. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/gestao-cultural-atualidades-e-desafios>. Acesso em: 5 nov. 2024.

THIOLLENT, M. Estudos organizacionais: possível quadro referencial e interfaces. *Revista Brasileira de Estudos Organizacionais*, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 1-14, jun. 2014. DOI 10.21583/2447-4851.rbeo.2014.v1n1.28. Disponível em: <https://rbeo.emnuvens.com.br/rbeo/article/view/28> <https://rbeo.emnuvens.com.br/rbeo/article/view/28>. Acesso em: 10 nov. 2024.

WEBER, M. *Ensaio de sociologia*. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

Notas

- 1 Apresentação do curso “Gestão cultural: atualidades e desafios”, ministrado pelo professor Luiz Augusto Fernandes Rodrigues, Universidade Federal Fluminense (UFF), no Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Serviço Social do Comércio de São Paulo (Sesc-SP). Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/gestao-cultural-atualidades-e-desafios>.

Gestão e institucionalização da cultura nas Instituições Públicas de Ensino Superior (Ipes): (re)dimensionamentos possíveis

Nara Pessoa

Gisele Nussbaumer

Introdução

As Instituições Públicas de Ensino Superior (Ipes¹) no Brasil apresentam uma profunda vinculação com os campos da arte e da cultura em seus três principais pilares: o ensino, a pesquisa e a extensão. A arte e a cultura estão presentes nesse universo institucional em diversas áreas e por meio de práticas de múltiplas naturezas, como pode ser constatado nos cursos oferecidos; nas pesquisas desenvolvidas; na produção do conhecimento; nos eventos

realizados; nos órgãos, equipamentos e espaços culturais; nos grupos, coletivos e corpos artísticos estáveis, entre tantos outros âmbitos. A arte e a cultura também são percebidas nesses espaços, em diferentes etapas da organização da cultura, como: criação; produção; difusão e divulgação; preservação e manutenção; gestão; crítica e reflexão; estudo e pesquisa; e fruição e consumo².

Considerando esse contexto, cabe discutir aspectos fundamentais das políticas e da gestão cultural desenvolvidas nas Ipes, identificando quais premissas e modelos têm prevalecido e quais são possíveis de serem adotados por essas instituições.

Nas Ipes brasileiras, o processo de institucionalização da cultura é recente, se desenvolve mais notadamente a partir da segunda década dos anos 2000. Por essa razão, há poucas pesquisas que sistematizem dados quantitativos e qualitativos em escala nacional e aprofundem a compreensão e a reflexão crítica acerca das concepções adotadas pelas instituições em seus movimentos de institucionalização da cultura³.

Com o intuito de compreender o cenário nacional, Paulo Nunes (2020) apresentou um diagnóstico da gestão cultural em Ipes brasileiras com base em estudo realizado em 2017, que teve a participação de 33,4% do número total do país (99 respondentes). Os dados coletados foram organizados em três diferentes seções, que abordam: “(i) os lugares e desafios da cultura na universidade: (ii) a caracterização geral das atividades culturais desenvolvidas nas instituições participantes da investigação e (iii) os diferentes modelos de gestão cultural nas IES públicas nacionais” (Nunes, 2020, p. 157). O diagnóstico apresenta em uma de suas conclusões a heterogeneidade dos modelos de gestão cultural adotados nas Ipes do país, enfatizando que tais modelos carecem de “políticas públicas, ferramentas técnicas e medidas administrativas mais coerentes, estáveis e que facilitem seu campo de atuação” (Nunes, 2020, p. 172).

Outro estudo, desenvolvido pelo Observatório Cariri de Políticas e Práticas Culturais, vinculado à Universidade Federal do Cariri

(UFCA), realizou em 2015 um mapeamento dos setores de cultura nas Universidades Federais (UFs) do Brasil. Nessa pesquisa, percebeu-se que a inserção da cultura nas UFs variava muito entre os diferentes espaços das universidades. Assim, o mapeamento constatou que em algumas instituições a cultura aparece como um subsetor das Pró-Reitorias de Extensão (46,0%); em outras, a cultura é equiparada à extensão, estando presente no próprio nome da Pró-Reitoria (30,0%); e em menor número, a terminologia “cultura” aparece também em Centros de Cultura (5,0%), Diretorias (3,0%), Departamentos (3,0%) e Pró-Reitorias de Cultura (3,0%). De acordo com a pesquisa, o fato de a cultura estar localizada junto à Pró-Reitoria de Extensão na maioria das universidades provoca o entendimento de que “a cultura ainda não foi reputada como um campo capaz de ganhar independência dentre os âmbitos trabalhados na universidade” (Cardoso *et al.*, 2015, p. 4).

Podemos dizer que os dois estudos citados recaem em uma perspectiva mais estrutural da cultura nas Ipes, que deve ser considerada, pois é resultado do reconhecimento da cultura enquanto área que necessita de diretrizes, orçamento, espaços próprios, profissionais e pessoas interessadas atuando para o seu desenvolvimento. Entretanto, para além das definições no âmbito da gestão administrativa, nosso interesse é desvelar e refletir sobre princípios que admitimos como indispensáveis à gestão cultural nesse tipo de instituição.

No cenário nacional, são perceptíveis algumas realizações que podem ser interpretadas como representativas de um movimento contemporâneo das Ipes no sentido de traçar caminhos voltados para a institucionalização da cultura. Estão em curso definições de diretrizes para políticas culturais⁴; a criação de Pró-Reitorias de Cultura⁵; a elaboração de Planos de Cultura; a abertura de novos espaços de debates sobre a institucionalização da cultura; a formação de fóruns e de redes articuladoras desse processo; e, também, a realização de eventos que proporcionam encontros entre pares e trocas de experiências.

Este trabalho, no entanto, para além dessas realizações, pretende refletir sobre princípios indispensáveis e fundamentais para a institucionalização da cultura nas Ipes e sua gestão, utilizando a chave da democracia em sintonia com a efetiva participação da sociedade civil nesse processo, sendo esta não reduzida aos papéis de composição representativa, mas tendo o seu lugar garantido nos espaços próprios à discussão e deliberação de pautas e ações (Dagnino, 2005). Nessa esteira, defendemos que as políticas culturais adotadas pelas instituições e sua gestão devem assumir um paradigma que não promova uma setorização da cultura enquanto campo autônomo, mas a compreenda em todo o seu potencial transversal. A transversalidade da cultura, portanto, é também um princípio essencial a ser adotado.

A nossa reflexão sobre a institucionalização da cultura nas Ipes dialoga, assim, com autores que possuem um pensamento crítico sobre o campo das políticas e da gestão cultural, como Marilena Chaui (2021), Luciana Lima (2014), Albino Rubim (2022), Evelina Dagnino (2005), Jazmin Beirak (2022) e Victor Vich (2014-2015), e se baseia em dois importantes documentos de 2023 que são frutos de discussões realizadas em fóruns sobre institucionalização da cultura: a *Carta de Salvador* e a *Carta de e da Vitória*.

Horizontes para pensar a cultura

Alguns debates do campo das políticas públicas de cultura importam para a compreensão da institucionalização da cultura nas Ipes, por trazerem à tona uma base conceitual implicada com a organização da cultura e a forma como essa organização se revela, o que, muitas vezes, determina o modo da gestão cultural que se pretende realizar.

As Ipes podem ser impactadas por definições e práticas inerentes às políticas públicas de cultura, sejam elas nacionais, estaduais ou municipais. De fato, é esperado que essas políticas tenham interlocução com essas instituições e estabeleçam ações voltadas para elas e/ou a

partir delas, reconhecendo-as como instituições culturais que não apenas abrigam, mas também promovem a cultura em seu sentido mais amplo. Contudo, as Ipes são autônomas e, portanto, sua gestão cultural é definida por instâncias próprias.

O diálogo com questões atuais do campo dos estudos das políticas culturais contribui para que, a partir delas, possamos identificar modos e possibilidades de se fazer gestão cultural em Ipes. A concepção de gestão cultural que defendemos alinha-se aos princípios de participação, transversalidade, diversidade e capacidade transformadora da cultura, assim como com as insurgências contemporâneas que ganham força a partir de diversos movimentos sociais e identitários que lutam por uma maior igualdade social e uma maior representatividade de segmentos minorizados. Assim, além da evidente necessidade de institucionalização da cultura, também é fundamental que esta esteja atenta a esses debates e promova ambientes de convívio, espaços de diálogos e possibilidades de trocas entre as diferentes comunidades, ou segmentos, que vivenciam a instituição.

Para efeitos metodológicos, adotamos a gestão cultural como a dimensão prática de uma política cultural. Isso não implica em dizer, evidentemente, que a gestão cultural seja uma atividade predominantemente executiva, ao contrário, sua condução deve estar atrelada ao âmbito da reflexão e baseada em princípios que caracterizam uma política cultural efetivamente democrática. Ademais, a gestão cultural deve atuar em permanente diálogo com as questões que emergem do campo empírico, que são próprias das realidades das pessoas envolvidas, e que, por isso, devem ser consideradas pelas políticas culturais que se pretendem contemporâneas.

Nos estudos sobre políticas culturais, frequentemente reconhecemos compreensões polarizadas a respeito do conceito de cultura, do limite de atuação do Estado e do paradigma por ele adotado. De maneira simplificada, de um lado, temos a Cultura (com C maiúsculo) e o Estado reconhecido como provedor dessa cultura; de outro,

temos a cultura em seu sentido mais amplo e o Estado como aquele que deve(ria) garantir a efetivação dos direitos culturais. Em outra perspectiva, ainda temos o Estado neoliberal, que atribui ao mercado a responsabilidade de administrar e decidir os investimentos em todas as etapas da cadeia produtiva da cultura. As compreensões polarizadas possíveis não se esgotam nessas, ao contrário, são muitas, complexas e estão no centro do que hoje chamamos de “disputas culturais” – ou visões de mundo.

Essas disputas e diferentes visões se fazem presentes também nos debates acadêmicos. Defendendo o campo das políticas e da gestão cultural em seu potencial transformador e os estudos culturais como uma área de conhecimento que pode contribuir com este, Luciana Lima (2014) se contrapõe à ideia de que, enquanto os estudos culturais buscam a transformação cultural, as políticas e a gestão pública buscam a manutenção do poder e da governabilidade sendo, portanto, esses universos incompatíveis. A autora afirma que é possível “pensar a política cultural em consonância com o projeto intelectual e político dos estudos culturais” (Lima, 2014, p. 124) e apresenta contestações a argumentos contrários a essa combinação, que partem normalmente de segmentos hegemônicos.

Contra o argumento de que a gestão cultural objetifica a cultura e que essa objetificação se constituiria em uma lógica oposta à noção ampla de cultura, adotada pelos estudos culturais, Lima (2014) defende a necessidade de um rompimento com a visão instrumentalizada que privilegia o debate sobre o financiamento à cultura e a necessidade de um alargamento da compreensão das políticas culturais, que podem e devem ter um papel mais potencializador dos processos culturais. No que se refere à ideia de que políticas culturais “implicam em planificação, organização e governabilidade, incompatíveis com as lógicas de ruptura, contestação e problematização imbricadas no projeto dos estudos culturais” (Lima, 2014, p. 124), a autora lembra e ressalta a importância do apoio a iniciativas culturais já em desenvolvimento

pelas comunidades – e não apenas aquelas propostas feitas pelas próprias instituições – e traz como exemplo o Programa Cultura Viva e, particularmente, os Pontos de Cultura.

Obviamente, as contestações e as possibilidades apresentadas não se dão em cenários de calma, mesmo depois de tanto tempo, justo por serem propostas que rompem com a lógica do Estado provedor e questionam a sacralidade da cultura e o paradigma da democratização cultural, isto é, a visão de que a produção da cultura deve ser conduzida por especialistas ou, ainda pior, por um grupo hegemônico que detém o poder de definir o que é cultura e o que deve ser difundido e consumido.

Em síntese, Lima (2014, p. 127) explica que a política cultural pensada a partir dos estudos culturais

deve se pautar não apenas por uma perspectiva anti-hegemônica, mas sobretudo a partir da compreensão do direito à participação na esfera pública, dentro de um paradigma de cidadania cultural (Chauí, 2006). Sendo a cidadania cultural compreendida a partir da garantia do direito à produção, ao consumo e à fruição cultural, bem como do direito à participação, ela pressupõe necessariamente uma base igualitária, de modo que as políticas culturais sejam desenhadas e implementadas, especialmente, com foco naqueles que tem sido marginalizados nesse campo.

Marilena Chauí (2021), enquanto esteve à frente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (1989-1992), implementou a ideia de “cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação”, o que denominou de política de Cidadania Cultural. Ela identificou três concepções de política cultural que, “em diferentes conjunturas, se consolidaram nos órgãos públicos de cultura: a da cultura oficial produzida pelo Estado, a populista e a neoliberal” (Chauí, 2021, p. 87). A primeira está relacionada com os regimes políticos autoritários, nos quais a cultura é utilizada para a legitimação da ideologia do governo,

havendo forte controle estatal. Nas políticas culturais populistas, os órgãos públicos assumem o papel de resgatar a cultura “autêntica” para salvar as massas populares e vigora a separação entre a cultura de elite e a cultura do povo, sendo a primeira “satanizada” e a segunda reconhecida como original. A terceira concepção, neoliberal, diminui a responsabilidade do Estado em garantir o direito à cultura e atribui ao mercado a gestão da cultura “alimentando privilégios e exclusões” (Chauí, 2021, p. 89).

Recusando essas três concepções, Chauí propõe a política de Cidadania Cultural e assume em sua gestão o direito à cultura de forma ampliada, contemplando: o direito de produzir cultura; o direito de participar das decisões do campo; o direito de usufruir dos bens culturais; o direito de ter informações a respeito dos serviços culturais; o direito à formação cultural e artística; o direito à experimentação e a invenção; o direito a espaços para reflexão, debate e crítica; e o direito à comunicação.

É correto afirmar que a premissa do direito à cultura para todos(as) os(as) cidadãos(ãs) já sugere um conceito de cultura amplo, que não admite classificação e hierarquização das diferentes expressões culturais, afinal, como nos ensinou Raymond Williams (2015), a cultura é ordinária, da vida comum e, portanto, está presente em todos os lugares, é elaborada, acessada e vivenciada por todas as pessoas. Compreender que a cultura está presente nas atividades cotidianas das pessoas, nos ambientes comuns, nos momentos de encontro, assim como nos tempos de divergências e de embates é fundamental para a reflexão sobre a gestão cultural nas Ipes. Uma cultura que “visa não a extensão e difusão de valores e formas de expressão específicos, mas a remoção de obstáculos para que todos contribuam” (Lima, 2014, p. 123).

No âmbito das políticas e da gestão cultural, romper com a visão sacralizada da cultura, desmistificar o cultural, pode ter resultados relevantes. Primeiro, porque os assuntos da cultura passam a ser

reconhecidos como próprios da população, de todos e todas – como na realidade o são – e não mais setorizados, isto é, de competência exclusiva dos especialistas; segundo, porque se a cultura é algo comum e não se situa apenas em espaços excepcionais, as políticas culturais, para além de financiar produtos, devem e podem potencializar processos.

A política de Cidadania Cultural proposta por Chaui parte de quatro perspectivas possíveis de serem assimiladas no processo de gestão cultural de uma Ipes: 1) uma definição alargada de cultura, afastada da identificação com as belas-artes; 2) uma definição de política cultural democrática, “direito de todos os cidadãos, sem privilégios e exclusões”; 3) “uma definição conceitual de cultura como trabalho da criação: trabalho da sensibilidade, da imaginação e da inteligência na criação das obras de arte; trabalho de reflexão, da memória e da crítica na criação de obras de pensamento”; 4) “uma definição dos sujeitos sociais como sujeitos históricos, articulando o trabalho cultural e o trabalho da memória social” em afirmação das contradições, das lutas e dos conflitos presentes na sociedade (Chaui, 2021, p. 93-94).

Transversalidade e potencialidade da cultura: caminhos propostos

O princípio da transversalidade da cultura tem sido frequentemente acionado nas reflexões sobre políticas culturais e está presente também nos debates dos fóruns sobre a institucionalização e a gestão da cultura nas Ipes, como identificaremos mais à frente. Alinhado a esse princípio, Victor Vich (2014-2015, p. 13, grifo nosso), em um ensaio no qual propõe a desculturalização da cultura, é enfático no que se refere a necessidade

de posicionar a cultura longe dos debates estritamente culturais ou culturalistas para dar-lhe um invólucro de *agente chave na mudança social*. Trata-se de promover a *articulação entre cultura, democracia e cidadania*, a fim de

que as políticas culturais possam converter-se em dispositivos centrais para a transformação das relações sociais existentes.

Essa proposta se baseia “em pelo menos duas proposições: posicionar a cultura como um agente de transformação social e revelar as dimensões culturais de fenômenos aparentemente não culturais” (Vich, 2014-2015, p. 14). Posicionar a cultura dessa maneira é reconhecê-la para além de uma atividade-fim, é entendê-la como um processo imbuído por valores permanentemente renovados, que tanto podem contribuir para uma realidade mais democrática quanto para uma realidade desigual. As duas proposições não se excluem, podendo coexistir e expressar forças em disputa.

A transformação social de uma realidade precária para um contexto no qual a população tem seus direitos só é possível quando essa mesma população participa, pode se pronunciar, ser ouvida e decidir. A participação como concebida em um projeto participativo, no qual há partilha efetiva de poder e exercício da deliberação, não é ainda comum em nossa sociedade, como já registrou Evelina Dagnino (2005). E isso acontece porque talvez não seja interessante para os que detêm o poder modificar o *status quo*.

Sobre o processo de participação, Jazmin Beirak (2022, p. 146, tradução nossa) ressalta que

[...] a participação é, de certo modo, a síntese de todos os direitos, mas é também um recurso e uma estratégia. É um recurso porque fornece informações e permite a correção e a reorientação das decisões públicas. E é uma estratégia porque fomentar o apego, o afeto e a significância da cultura permite reconectá-la ao interesse social⁶.

Quanto à segunda proposição de Vich (2014-2015), revelar as dimensões culturais de fenômenos aparentemente não culturais pode parecer, a um olhar desavisado, que se está entrando na interminável querela sobre a definição e a amplitude de cultura. E mais ainda:

pode-se argumentar que, ao compreender “tudo” como cultural, torna-se impossível a definição de políticas culturais (Coelho, 2008). Se a cultura é da ordem do comum, isso não significa dizer que ela é sem importância ou banal. Ao contrário, a ideia da cultura ordinária está carregada de valores significativos para as pessoas e estruturantes do sistema em que vivemos. O racismo é cultural, o machismo é cultural, a transfobia é cultural: decorre daí o poder da cultura e a necessidade, por parte do poder hegemônico, de controlá-la, defini-la e operacionalizá-la de modo a manter o *status quo*. Operacionalizar a cultura como processo de transformação social, em uma perspectiva transversal, tem muito menos a ver com a proposta de uma política cultural instrumentalizada e muito mais a ver com uma proposta voltada para o cotidiano das pessoas e as possibilidades que emergem dos encontros nos espaços de convívio, dos diálogos e das trocas.

Nas Ipes, é fundamental que as atividades de cultura, sobretudo aquelas reconhecidas institucionalmente e que têm mais chances de se beneficiarem de estrutura, orçamento, divulgação etc., se descolem e extrapolem o âmbito da extensão, assumindo mais efetivamente o seu caráter transversal. Se faz necessário que a institucionalização seja um processo de compreensão da cultura em sentido amplo, condizente com as proposições já ventiladas, ou seja, essa institucionalização será ainda mais pertinente na medida em que garantir a autonomia e a liberdade de expressão das comunidades envolvidas e articular dimensões culturais até então não reconhecidas pelas Ipes.

Gestão e institucionalização da cultural em Ipes

Como sinalizado anteriormente, há, no Brasil, nos últimos anos – algo em torno de uma década – um movimento mais robusto, participativo e organizado no que se refere à institucionalização da cultura e a gestão cultural nas Ipes. A criação de fóruns e a realização de encontros e

seminários têm sido importantes canais para o debate e a formulação de propostas para o tema em questão.

A nosso ver, dois documentos recentes, decorrentes desse processo, contribuem para a formulação de princípios que devem orientar a gestão cultural em Ipes: a *Carta de Salvador*, resultado do I Encontro Nacional de Cultura e Arte das Universidades Federais Brasileiras, e a *Carta de e da Vitória*, fruto do VII Encontro Nacional do Fórum de Gestão Cultural das Instituições de Ensino Superior (Forcult), ambos realizados no segundo semestre de 2023. Vale registrar que, ao trazer esses documentos, não objetivamos mapear iniciativas, tampouco historicizar o percurso da institucionalização da cultura nas Ipes até aqui: o intuito é apenas contribuir com esse movimento, refletindo-o na perspectiva das políticas e da gestão cultural.

Carta de Salvador

O I Encontro Nacional de Cultura e Arte das Universidades Federais Brasileiras aconteceu entre os dias 03 e 05 de julho de 2023, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). A *Carta de Salvador*, aprovada na Plenária do evento e assinada pela Pró-Reitoria de Extensão (Proext) da UFBA, traz um programa inicial, que pretende ser atualizado nos próximos encontros anuais, contendo 13 pontos que buscam potencializar a atuação cultural das universidades federais no que diz respeito ao compromisso com a prática “política-cultural-educacional-artística-científica”.

O primeiro ponto traduz a urgência atual no processo de institucionalização da cultura nas UFs: a criação ou atualização de planos universitários de cultura, que devem estar alinhados com o Plano Nacional de Cultura e o Plano Nacional de Educação, ampliando as atividades culturais e artísticas nos espaços universitários e nos territórios de presença dessas instituições e prevendo uma maior cooperação com as comunidades culturais locais, regionais, nacionais e internacionais.

O documento enfatiza a importância das UFs na reconstrução do país, reafirmando o seu papel de instituições culturais, em suas múltiplas formas de atuação e atividades desenvolvidas, bem como sua interlocução com as pastas da Cultura e da Educação como fundamental e indispensável. Reconhece também as diversas modalidades possíveis de institucionalização da cultura, considerando a autonomia das UFs e suas particularidades locais e regionais.

A carta assume como pauta o avanço na democratização do acesso e da permanência de estudantes em consonância com as políticas de ações afirmativas, como forma de incorporar, reconhecer e valorizar os diferentes grupos historicamente excluídos das universidades. A perspectiva transversal da cultura aparece ainda com a preocupação para que esta atravessasse todas as atividades universitárias. O caráter democrático, engajado e estratégico na redução das desigualdades, cumprido pela extensão, em sua relação dialógica com os territórios, é evocado para advertir sobre a necessidade de orçamento adequado e equitativo para as atividades extensionistas. Há ainda a preocupação com a acessibilidade das pessoas com deficiência no propósito de fortalecer a “democracia cultural e a acessibilidade estética, poética e cocriativa”.

Outros pontos se encarregam de transversalizar a institucionalização da cultura nas esferas do ensino e da pesquisa: na primeira, ensino, identificando como demandas importantes a inserção curricular da extensão e a ampliação da oferta de cursos de graduação e de componentes curriculares em culturas, artes e patrimônio; na segunda, pesquisa, o foco recai no desenvolvimento de estudos e pesquisas, além da necessária reivindicação junto aos organismos de fomento à pesquisa e à pós-graduação em favor de uma maior abertura e reconhecimento para o campo da cultura. Por fim, é ressaltada a importância dos grupos e corpos culturais e artísticos estáveis nas universidades e do fortalecimento de órgãos e equipamentos culturais internos e externos às universidades, em suas mais diversas possibilidades físicas e espaciais: espaços de convívio, museus, coleções, editoras etc.

Carta de e da Vitória

O segundo documento, fruto de encontros e debates que tratam da institucionalização da cultura nas Ipes em escala nacional, é a denominada *Carta de e da Vitória*. Encaminhada ao final do VII Encontro Nacional do Forcult, realizado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), na cidade de Vitória, entre 29 de agosto e 1º de setembro de 2023, a *Carta* apresenta pontos em comum com a *Carta de Salvador*, apesar das diferenças de perfil dos encontros nos quais foram produzidas. O Forcult reúne Ipes, enquanto que, no I Encontro Nacional de Cultura e Arte das Universidades Federais Brasileiras, o foco eram as universidades federais. Além disso, as bases de atuação do Forcult estão mais vinculadas aos servidores do setor cultural, pois se trata de um fórum de gestão cultural.

A *Carta de e da Vitória* enfatiza a importância do momento atual, de restabelecimento das instituições democráticas no Brasil, assim como de pautar a reconstrução do Ministério da Cultura (MinC) e a necessidade de uma maior interlocução com o Ministério da Educação (MEC), em novas perspectivas de articulação, incluindo maior participação das Ipes nesses processos. Em similaridade à *Carta de Salvador*, também dá destaque à diversidade de atividades culturais abrigadas e possibilitadas por essas instituições e o seu imenso alcance nos municípios e regiões, graças à sua capilaridade em todo o país.

A *Carta* identifica como urgente a criação de uma Política Nacional de Gestão Cultural para o ensino superior que “estabeleça as diretrizes e responsabilidades das IPES no campo da gestão cultural”. Além disso, reconhece que o papel dessas instituições enquanto formadoras de agentes culturais não se restringe às áreas de profissionalização, mas deve incluir uma formação cidadã e se estender a toda comunidade.

Em seguida, apresenta uma síntese das demandas do encontro elencadas em seis pontos, alguns deles retomados dos encontros passados. Igualmente à *Carta de Salvador*, traz no primeiro ponto a indispensável

articulação entre MinC e MEC e acrescenta o lugar das Ipes nessa vinculação: “No acordo de cooperação entre o MEC e o MinC em construção, os setores de arte e cultura das Ipes são lugares centrais de agenciamentos, a partir do entendimento que nossas escolas são espaços de cultura e que nossos espaços culturais são espaços formativos”.

Outra demanda em comum diz respeito ao reconhecimento da transversalidade da cultura e sua implicação nas políticas públicas sociais. O texto evoca a “revolução cultural” assumida como compromisso pelo presidente Lula em sua primeira reunião ministerial e coloca a necessidade dessas instituições elaborarem suas políticas e planos de cultura, bem como incluírem o desenvolvimento cultural em seus planos estratégicos de desenvolvimento institucional.

A *Carta de e da Vitória* afirma a necessidade de formalização das Ipes como agentes a serem incluídas no Sistema Nacional de Cultura (SNC) e nas demais legislações da área da cultura, como parte do necessário pacto federativo a ser efetivado. Ademais, reivindica o fortalecimento da formação em organização da cultura e a adoção do conceito amplo de cultura nas novas e revisitadas ementas dos cursos.

Por último, demanda junto às Ipes a criação de programas de apoio à participação de agentes culturais universitários em iniciativas que possam refletir no desenvolvimento da cultura nas instituições e nos territórios em que estão inseridas, além da criação de programas voltados para a acessibilidade e a diversidade cultural das comunidades interna e externa aos *campi*.

Os dois documentos nos oferecem um panorama atual das discussões sobre a institucionalização da cultura nas Ipes, ao revelarem agendas de atribuições necessárias para esse fim e princípios democráticos que devem norteá-las. Contudo, assim como em qualquer outro campo de debate, esse não está isento de disputas e de contradições.

Concluindo: enunciados possíveis para a gestão cultural em Ipes

As Ipes, pelo menos na voz das(os) profissionais dos campos da cultura e das artes a elas vinculadas(os), se autorreconhecem, e já há bastante tempo, como instituições culturais. Contudo, como já sinalizado, as propostas de institucionalização da cultura no âmbito dessas instituições apenas mais recentemente parecem ganhar algum fôlego.

Houve um momento de maior reconhecimento destas enquanto instituições culturais na segunda década dos anos 2000, com a tentativa de uma aproximação entre MinC e MEC, quando as áreas das Ipes envolvidas com o campo da cultura, ao elaborarem seus planos de cultura, identificaram como urgentes questões/demandas que (ainda) estão na pauta dos debates sobre a institucionalização da cultura nas mesmas. Houve também outro momento mais notório e recente desse reconhecimento, no qual a importância das Ipes se evidenciou sobretudo para a sua própria comunidade, que foi quando essas instituições se colocaram como resistência frente a um governo federal de extrema-direita (2019-2022), enfrentando a chamada guerra cultural que vivemos mais fortemente nesse período. O desmonte das políticas culturais, os atos de censura artística e o descaso com a classe artística de um modo geral também reverberaram nas Ipes, que já vinham sendo atacadas por esse governo em sua autonomia e liberdade, sem falar dos cortes orçamentários.

Apesar desses momentos mais marcantes de reconhecimento do papel da cultura, do papel das instituições de ensino superior, do vínculo inquestionável entre a cultura e essas instituições e dos avanços que tivemos em termos de um pensamento mais contemporâneo na cultura e na educação no país, podemos dizer que o processo de institucionalização da cultura nas Ipes ainda não avançou suficientemente conforme o contexto atual exige. Embora quase todas as instituições tenham experiências para compartilhar, a gestão cultural desenvolvida nelas carece de diretrizes e princípios políticos norteadores de

sua atuação, de uma institucionalidade que responda aos anseios do momento de disputas culturais que seguimos vivendo.

Em sintonia com a concepção de cultura apresentada até aqui, vale trazer a afirmação de Vich (2014-2015, p. 15) quando diz que “uma política cultural verdadeiramente democrática deve propor-se a abrir espaços para que as identidades excluídas acessem o poder de representar-se a si mesmas e de significar sua própria condição política participando como verdadeiros atores na esfera pública”. A dimensão democrática e os princípios que devem orientar a institucionalização da cultura nas Ipes podem e devem possibilitar novas formas de participação social que vão de encontro a uma lógica gerencialista da gestão cultural.

Na concepção de cultura que vimos desenvolvendo ao longo deste texto, a gestão cultural nas Ipes, sob outros paradigmas, poderia ser admitida no âmbito do “ingovernável” (Beirak, 2022), do “desentendimento” (Barbalho, 2016), isto é, de possibilidades que estão além do previsto pela institucionalidade como a conhecemos, mas que con dizem com a natureza dos encontros, dos diálogos e do convívio.

A perspectiva de gestão cultural que aventamos para as Ipes abrange o apoio a iniciativas existentes ou que sejam propostas pelas comunidades interna e externa, compreendendo-as como fundamentais para o desenvolvimento de ações em condições particulares de realização e da autonomia dos envolvidos. Obviamente, devem existir eixos prioritários de uma política cultural institucional e ferramentas necessárias para a sua execução, a exemplo de planos de ação, metas, cronograma, orçamento etc., mas também estas devem ser construções participativas, parte de um processo mais amplo.

A necessidade de elaboração de políticas culturais e de planos de cultura institucionais para as Ipes está presente nos dois documentos apresentados, a *Carta de Salvador* e a *Carta de e da Vitória*, que trazem princípios fundamentais para o processo em curso de institucionalização da cultura e para o seu reconhecimento para além dos pares

envolvidos nesse campo de atuação. Essa é uma etapa primordial para o reconhecimento institucional da cultura como uma dimensão da formação integral e cidadã e que não está restrita à profissionalização nos campos cultural e artístico.

A transversalidade da cultura presente nos documentos traz o debate e questiona a condição pré-estabelecida de dependência da cultura em relação ao âmbito da extensão. Se, de um lado, há a necessidade de superar essa vinculação limitada, potencializando a cultura em todos os âmbitos institucionais, de outro, a extensão requer reconhecimento e fortalecimento institucional por ser, ainda hoje, a perna do tripé de menor prestígio – talvez por isso a associação da cultura a ela.

No I Encontro Nacional de Cultura e Arte⁷, em Salvador, o professor Albino Rubim colocou algumas questões que aqui parafraseamos: que institucionalidade queremos para a cultura nas Ipes? Quais as responsabilidades dessa institucionalidade? Em outras palavras, para além do processo de institucionalização da cultura nos termos que predominam, a partir das estruturas e terminologias, o que está em discussão é o *como* essa (nova) institucionalidade deve ser exercida e a partir de qual ou quais visões de mundo – qual ou quais as disputas culturais em ação.

Nesse sentido, é fundamental que a gestão cultural nas Ipes não caia nas amarras da institucionalidade dura, que também faz parte dessas instituições, mas esteja em sintonia com o debate contemporâneo que vem sendo travado no campo da cultura, seja nas políticas culturais ou nos estudos culturais. Nosso esforço foi o de tentar apontar algumas questões e princípios que devem permear a gestão cultural nesses espaços, e não pretendemos concluir essa tarefa, que se vê em processo. Contudo, defendemos que é preciso que essas instituições incorporem, de fato, uma outra concepção de cultura e um outro paradigma de gestão cultural, que tenha como premissas a transversalidade da cultura, a participação social e o desenvolvimento cultural, a partir dos

encontros, das experiências de todas as pessoas envolvidas, fazendo valer o tão sonhado direito à cultura como a entendemos.

Referências

BARBALHO, A. *Políticas culturais e desentendimento*. Fortaleza: IB Cult, 2016.

BARROS, J. M. Diversidade cultural e gestão: sua extensão e complexidade. In: BARROS, J. M.; OLIVEIRA JÚNIOR, J. (org.). *Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural*. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011. p. 20-27.

BEIRAK, J. *Cultura ingobernable: de la cultura como escenario de radicalización democrática y de las políticas que lo fomentan*. Barcelona: Ariel, 2022.

CARDOSO, F. E. da S. *et al. O lugar da cultura na universidade: mapeamento dos setores de cultura das universidades federais brasileiras*. [S. l.], 2015. Disponível em: <http://observatoriodecultura.ufca.edu.br/wp-content/uploads/sites/12/2016/06/LEVANTAMENTO-DOS-SETORES-DE-CULTURA.pdf>. Acesso em: 27 maio 2021.

CHAUI, M. de S. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2021.

COELHO, T. A *cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

DAGNINO, E. Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 45-65, jan.-abr. 2005. Disponível em: http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_15/15_dossie_EvelinaDagnino.pdf. Acesso em: 27 nov. 2023.

ENCONTRO NACIONAL DE CULTURA & ARTE NAS UNIVERSIDADES FEDERAIS BRASILEIRAS, 1., 2023, Salvador. *Carta de Salvador*. Salvador: UFBA, 2023. Disponível em: https://proext.ufba.br/sites/proext.ufba.br/files/carta_de_salvador_-_i_encontro_

nacional_de_cultura_e_arte_nas_universidades_federais_brasileiras_1.pdf. Acesso em: 8 jul. 2023.

ENCONTRO NACIONAL DO FORCULT UFES, 7., 2023, Vitória. *Carta de e da Vitória*. Vitória: UFES, 2023. Disponível em: <https://www.proec.unicamp.br/carta-de-e-da-vitoria-vii-encontro-nacional-do-forcult/>. Acesso em: 16 out. 2023.

LIMA, L. P. B. As políticas culturais como espaço de intervenção crítica dos estudos culturais. In: GRIMSON, A. (comp.). *Culturas políticas y políticas culturales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales, 2014. p. 117-131.

NUNES, P. Diagnóstico da gestão cultural em Instituições de Ensino Superior Públicas Brasileiras. *Revista Educação Popular*, Uberlândia, v. 19, n. 2, p. 157-175, maio-ago. 2020. DOI 10.14393/REP-2020-57104. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/reveducpop/article/view/57104/29808>. Acesso em: 14 dez. 2021.

PORTELA, C. S. *A Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Federal do Cariri: processo de institucionalização e panorama de funcionamento*. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/38622/1/Cristiano%20Portela.%20Disserta%c3%a7%c3%a3o%20Mestrado.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2024.

RUBIM, A. A. C. *Políticas culturais: diálogos possíveis*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

RUBIM, A. A. C. Universidades, cultura e políticas culturais. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 15., 2019, Salvador. *Anais eletrônicos [...]*. Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111030.pdf>. Acesso em: 25 maio 2021.

RUBIM, L. Produção cultural. In: RUBIM, L. (org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: EdUFBA, 2005. p. 13-32. Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ufba/146/4/Organizacao%20e%20producao%20da%20cultura.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2024.

VICH, V. Desculturalizar a cultura: desafios atuais das políticas culturais. *PragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, [s. l.], ano 5, n. 8, p.11-21, out. 2014/mar. 2015. DOI 10.22409/pragmatizes.voi8.10398. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10398>. Acesso em: 23 dez. 2023.

WILLIAMS, R. A cultura é algo comum. In: WILLIAMS, R. *Recursos da esperança: cultura, democracia e socialismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2015. p. 3-28.

Notas

- 1 Adotaremos, neste trabalho, a nomenclatura Instituições Públicas de Ensino Superior (Ipes) por ela compreender também outras instituições que não são universidades, como, por exemplo, os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia.
- 2 Adaptação nossa das atividades que compõem o Sistema Cultural proposto por Albino Rubim (2005).
- 3 Nesse contexto, citamos duas pesquisas, a primeira concluída e a segunda em andamento: a dissertação de mestrado de Cristiano Portela, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares Sobre a Universidade (PPGEISU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), intitulada *A Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Federal do Cariri: processo de institucionalização e panorama de funcionamento* (2023); e a pesquisa de doutorado de Hortência Nepomuceno, do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-cultura), da UFBA, que visa analisar a emergência e o fortalecimento das políticas e dos planos de cultura nas Instituições Federais de Ensino Superior, no contexto de fortalecimento e de desmonte do Ministério da Cultura (MinC), entre os anos de 2003 e 2019.
- 4 Como exemplo, recentemente a Universidade Federal de Alagoas (UFAL) aprovou sua política cultural no Conselho Universitário. Disponível <https://ufal.br/ufal/noticias/2023/9/politica-cultural-da-ufal-e-aprovada-pelo-consuni-e-vai-nortear-acoes-institucionais>. Acesso em: 25 set. 2023.
- 5 Segundo levantamento apresentado pelo Fórum de Pró-Reitores(as) de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras (Forproex), apenas três universidades federais possuem Pró-Reitoria de Cultura, exclusivamente. São elas: Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), UFCA e Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
- 6 “[...] la participación es en cierto modo la síntesis de todos los derechos, pero también es un recurso y una estrategia. Es un recurso porque aporta información y permite corregir y reorientar las decisiones públicas. Y es una estrategia porque fomentar el apego, afecto y carácter significativo de la cultura posibilita reconectarla con el interés social”.
- 7 I Encontro Nacional de Cultura e Arte nas Universidades Federais Brasileiras. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/rKH8CgxjUQ?si=8RWXJstgMkiMMt3n>. Acesso em: 6 out. 2023.

Em busca de práticas e experiências contracoloniais em política e gestão cultural

Laura Bezerra

Luciano Simões

Introdução

O texto apresenta reflexões tecidas em resultado das ações do grupo LabGestão, que englobam o projeto de pesquisa-ação participante “LabGestão pensarsentirfazer¹ contracolonial em política e gestão cultural”, atividades de ensino, o programa de extensão LabGestão e o grupo de pesquisa “Estado, sociedade, democracia: experiências contracoloniais”, desenvolvidas no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Cecult) da

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). O eixo condutor deste texto são reflexões em torno do projeto de extensão “Formação de agentes multiplicadores para mobilização de recursos”, ação de formação de estudantes para atuação em seu território de pertença.

As ações e reflexões do grupo LabGestão visam alcançar dois objetivos principais: a) a coprodução de conhecimento com instituições e coletivos da sociedade civil, com foco em grupos sociais subalternizados e b) a cocriação de metodologias de trabalho em política e gestão cultural adequadas aos diferentes contextos em que a gestão cultural se desenvolve. Propomos que essa construção colaborativa emergja do encontro não hierárquico entre os saberes experienciais dos coletivos e os conhecimentos acadêmicos.

Uma inspiração para o nosso trabalho é a perspectiva contracolonial defendida pelo mestre Nêgo Bispo: uma conduta que busca fortalecer as culturas, as práticas e as manifestações de grupos colonizados que se insurgiram contra a colonização. “O contra-colonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo” (Santos, 2023, p. 58). A partir do reconhecimento dos saberes dos coletivos do nosso entorno, buscamos construir diálogos que contribuam para ampliação de sua autonomia e de seu protagonismo.

O campo da cultura conta com um amplo repertório de experiências de gestão coletiva, mas que não têm visibilidade, que não são percebidas como um saber de gestão. O grupo LabGestão propõe uma reflexão – na verdade, um “pensarsentirfazer” – sobre como a UFRB, enquanto universidade pública, pode concorrer para a valorização de conhecimentos não reconhecidos pelas epistemologias hegemônicas e, assim, contribuir com políticas e estratégias de gestão da cultura comprometidas com processos de emancipação e com o direito cultural de grupos sociais historicamente subalternizados.

As ações do grupo começam em 2022 com o projeto de pesquisa-ação participante “LabGestão pensarsentirfazer contracolonial em política e gestão cultural”, a partir de onde vão se instituindo as outras atividades citadas anteriormente.

A pesquisa “LabGestão pensarsentirfazer” é pensada como um projeto contínuo, que vem sendo desenvolvido através de três processos complementares e articulados entre si, denominados “Tecer”, “Cocriar” e “Colaborar”. Desde as primeiras ideias que resultaram nesse projeto de pesquisa, pensamos no conhecimento que desejamos produzir como um tecido, produzido a várias mãos. Na tecelagem, os fios longitudinais compõem a urdidura e os transversais formam a trama. A etapa do Tecer representa o primeiro movimento de confecção desse tecido, em que a urdidura são os conceitos iniciais que inspiram e fundamentam esse projeto e a trama dos saberes que serão agregados pelos outros sujeitos que vão se integrando à pesquisa no decorrer do processo.

Iniciando o Tecer, o grupo de docentes e discentes da UFRB, participantes de primeira mão e proponentes dessa pesquisa, se dedicaram, em 2022, aos estudos de conceitos, conteúdos e temas que inspiram e formam a base inicial dessa proposta, a saber: colonialidade, políticas públicas emancipatórias, metodologias de pesquisa de cunho emancipatório e participativo (pesquisa-ação participativa, pesquisa participante), gestão social e sistematização de práticas e de experiências de pesquisa e participação². Em seguida, fizemos uma escuta com a comunidade cultural dos municípios de Santo Amaro e Saubara em dois Encontros com Gestoras e Gestores Culturais do Recôncavo³.

Os desdobramentos foram os seguintes: no primeiro encontro, em novembro de 2022, debatemos, com aproximadamente 50 membros de coletivos culturais e gestores(as) públicos, quais as principais limitações a seus trabalhos e que formações seriam prioritárias para que os projetos, as instituições e os coletivos se tornassem mais colaborativos,

mais sustentáveis e com maior impacto no território. Os debates foram sistematizados de forma a fundamentar as propostas apresentadas pelo grupo LabGestão no segundo encontro, em dezembro de 2022, quando as prioridades para o ano seguinte foram definidas conjuntamente, entre elas a “Formação de agentes culturais multiplicadores para mobilização de recursos”.

*“Vou aprender a ler para ensinar a meus camaradas”:
a formação de agentes culturais multiplicadores*

Uma das grandes dificuldades para os grupos culturais, apontada no Encontro de Gestoras e Gestores, foi a sua reduzida capacidade de acessar recursos financeiros públicos e privados para viabilizar a realização de suas ações de forma continuada, com as condições materiais e a infraestrutura necessárias. Assim, oficinas de elaboração de projetos foram uma das demandas prioritárias dos grupos e instituições durante o processo de escuta. Nosso interesse, entretanto, ia em outra direção: na busca de um tecer coletivo, ancorado social e territorialmente, não em oferecer orientações instrumentalizadas, muitas vezes baseadas em lógicas tecnocráticas e gerencialistas.

Ao mesmo tempo, a demanda era compreensível, visto que a captação de recursos é importante para a sustentabilidade dos coletivos, que se fortalecem – e se alegram – quando capazes de desenvolver suas atividades de forma constante. Por outro lado, a consolidação – e naturalização – do ideário neoliberal, as formas contemporâneas de articulação entre cultura e mercado, em um contexto de mercantilização da cultura, o surgimento das leis de incentivo fiscal na segunda metade dos anos 1980, o processo de profissionalização da gestão cultural a partir da década de 1990 e o surgimento dos editais públicos de cultura no início do novo milênio levam (ou obrigam?) os coletivos culturais – inclusive grupos tradicionais e populares subalternizados – a se aproximarem de lógicas empresariais, com o risco da gestão cultural

ser reduzida a sua dimensão instrumental, “técnica”. Diversos autores latino-americanos, entre eles Victor Vich (2017), apontam para a inadequação de uma visão tecnocrática voltada para a concepção de projetos, ignorando os conflitos gerados na luta pelo material e pelo simbólico.

Tal perspectiva, além de redutora, termina por imprimir sentidos e lógicas alheias aos grupos, configurando processos de disciplinamento marcados pela colonialidade⁴.

[...] ao enfatizar a parte administrativa e gerencialista da cultura, estabelece-se uma verticalidade que determina um processo de controle na tentativa de antecipar o que se busca realizar, não facilitando encontros entre as populações envolvidas. Assim, todas as relações, interações, interdependências e inter-relações são excluídas, abrindo espaço para assimetrias que levam ao caráter objetual das expressões culturais. Tudo se reduz a uma racionalidade orientada por fins... (Bezerra; Vilutis; Yáñes Canal, 2023, p. 28).

Cabe aqui refletir sobre o que perdemos quando a gestão cultural se concentra em alcançar “fins”. O que é invisibilizado quando se despolitiza a noção de gestão cultural? O que se apaga quando uma cultura organizacional é “reduzida aos princípios e a valores vindos da iniciativa privada, orientada pela racionalidade instrumental e pela competitividade?” (Souza; Bezerra, 2023, p. 110). França Filho e Eynaud (2020, p. 16) pontuam que “ao difundir uma cultura da performance acompanhada de seus próprios modos de avaliação, essa gestão, à vocação instrumental, colocou em perigo nossas sociedades, adoecidas pela própria gestão”, ou, como dizia Nêgo Bispo, “é preciso contracolonizar a estrutura organizativa” (Santos, 2023, p. 74).

Esse é o contexto no qual se situa nosso projeto, que parte da solicitação de gestores e gestoras do Recôncavo por oficinas de elaboração de projetos – algo que não estava no nosso horizonte, mas que consideramos que deveria ser levado a sério. Como, nos perguntamos num

processo de construção coletiva, equalizar desejos aparentemente tão díspares?

As respostas emergiram dos coletivos – de estudantes e de gestores. No processo de escuta, em 2022, se, por um lado, os grupos culturais expressaram suas dificuldades para viabilizar ações de forma continuada, por outro, ficou evidente a habilidade dos grupos em desenvolver processos colaborativos e acionar recursos locais não monetários para realização de seus projetos⁵.

Nos debates com as estudantes⁶ que sistematizaram os debates durante os encontros de gestores, surgiu a ideia da multiplicação⁷. Como as discentes expressaram o desejo de aprender a escrever projetos, começamos a pensar nelas como “Agentes Culturais Multiplicadores”. Estudantes que, por sua vinculação territorial, por suas conexões com espaços muito diversos, por ocuparem um entre-lugar entre saberes acadêmicos e tradicionais/populares, por sua posição privilegiada entre o ativismo e a universidade, poderiam passar a desempenhar um papel de dinamizadores das potencialidades culturais das comunidades onde atuam.

Projetamos, então, um projeto de extensão em dois ciclos. O primeiro, uma formação inicial, uma oficina de elaboração de projetos para discentes do Cecult/UFRB, em abril-maio de 2023. O segundo ciclo previa a atuação em campo dos discentes formados no primeiro ciclo, com as seguintes ações: replicar a oficina de elaboração de projetos com grupos culturais do território e fazer a mentoria de um ou dois projetos culturais escolhidos por eles, entre maio e novembro desse ano. O caráter “multiplicador” diz respeito ao compromisso assumido pelas participantes de compartilhar os aprendizados obtidos na formação inicial com os grupos culturais do território, a partir de oficinas por elas ministradas e das atividades de mentoria.

Esse formato – que, como veremos adiante, está se transformando em uma metodologia – nos permitiu ultrapassar a perspectiva gerencialista, com suas orientações instrumentalizadas e centralizadas,

que, como sublinha Carlos Yáñez Canal (2016, p. 97, tradução nossa), induzem ao “ocultamento das desigualdades que determinan a vida cotidiana da população”⁸. Assim, se a formação teve, por um lado, orientações para a escritura de projetos e exercícios para a participação em editais, por outro, isso foi sempre acompanhado por uma reflexão crítica sobre o – quase naturalizado – “lado prescritivo da gestão corrente que permanece norteadada pela busca de lucratividade ou da razão custo/benefício” (Thiollent, 2014, p. 3).

Assim, foi possível ressignificar a oficina de elaboração de projetos a partir da repolitização do conceito de gestão cultural e do entendimento da política como um espaço de construção de autonomia, como um lugar de superação das desigualdades e dos diversos espaços de exclusão, que atingem diretamente nosso público-alvo. Durante o processo formativo – sempre horizontal e dialogado –, saiu fortalecida a ideia de uma gestão cultural situada e a compreensão da importância da ancoragem territorial nessa esfera de ação. Foi um processo rico, afetivo, permeado de desafios e da construção de estratégias coerentes para sua superação, ou seja, um contínuo fazersentirpensar.

As oficinas, os aprendizados, os ajustes

O projeto previa, no primeiro ciclo, uma oficina teórico-prática com cinco encontros presenciais de 3h, na qual cada discente escreveria, paulatinamente, um projeto usando o modelo de um edital real⁹. Esses “textos-em-processo” eram disponibilizados para todos no Google Drive, onde eram comentados pelas docentes. Os encontros semanais iniciavam com uma exposição inicial, pelas docentes, um exame pormenorizado de determinados elementos do edital e instruções para a escritura dos tópicos em questão, seguido de debates e reflexões críticas. No segundo momento de cada encontro, as discentes apresentavam sua produção textual, que era debatida em grupo. Dessa forma,

todas compartilhavam erros e acertos e aprendiam juntas, numa dinâmica que se fortaleceu ao longo do ano.

No segundo ciclo, previsto para maio-novembro, as discentes deveriam compartilhar o que foi aprendido com grupos culturais do território, em uma oficina de elaboração de projetos planejada e executada autonomamente por elas. Formato da oficina, carga horária, destinatários, metodologia, local, datas etc., tudo era definido pela discente-mi-nistrante. Em seguida, deveriam escolher um ou dois projetos surgidos na oficina para mentoria.

Inicialmente, planejamos a capacitação de 20 estudantes, a oferta de 15-20 oficinas de elaboração de projetos culturais pelas discentes e a mentoria de 15-20 projetos do território. No decorrer do processo, uma série de ajustes e mudanças foram feitas, sempre a partir de um diálogo coletivo. Aumentamos o número de encontros da oficina de elaboração de projetos do primeiro ciclo, de forma a poder aprofundar alguns aspectos estudados e acolher o tempo de aprendizagem das discentes, que demandaram mais tempo para a escritura de seus projetos. Além disso, tendo em vista que a oficina não se limitou a oferecer orientações instrumentais, o tempo necessário para refletir criticamente sobre os aspectos apresentados foi maior do que projetamos. Nos debates sobre os projetos individuais, a dinâmica do “aprender com o outro” foi se fortalecendo ao longo do tempo, na medida em que as discentes perceberam que todas tinham algo a ensinar e a aprender, e que para o processo de aprender/ensinar era necessária uma escuta realmente ativa e atenta.

Ao final, 12 projetos foram elaborados pelas discentes no primeiro ciclo da formação nos segmentos audiovisual, cultura popular, culinária, formação, fotografia, dança, desenho e empreendedorismo. Desses, quatro projetos eram direcionados a mulheres negras e um a crianças de terreiros de candomblé. Em todos eles, as discentes atuavam em seu território de pertença¹⁰.

As oficinas contribuíram para que os agentes culturais ampliassem seu conhecimento sobre a concepção e a gestão de projetos de maior impacto social. Os 12 projetos escritos durante o processo de formação tinham entre os seus objetivos contribuir para a produção de novas narrativas e memórias sobre grupos sociais historicamente subalternizados, para a geração de trabalho e renda para esses mesmos grupos, para o fortalecimento de saberes ancestrais e para expressão das subjetividades.

As atividades do segundo ciclo representaram um grande desafio para os agentes multiplicadores, o desafio de se colocarem no lugar de formadores, em primeiro lugar, pela necessidade de trabalhar conteúdos autonomamente; em segundo, pelo processo de mediação do trabalho em grupo. Passamos, então, a ter reuniões mensais de planejamento e reflexão, que não estavam planejadas, mas que se configuraram em ricos exercícios de aprendizado coletivo, com debates sobre os porquês de certas decisões, sobre as lacunas e os problemas no planejamento das oficinas, sobre as inseguranças de cada um – e com o compartilhamento de ideias e soluções encontradas. Assim, tivemos formatos diferentes de oficinas a partir de escolhas refletidas: não somente o produto importava, mas todo o processo de construção.

Durante o processo formativo, optamos pela realização de oficinas em dupla, o que reduziu o número das oficinas realizadas, mas enriqueceu sua execução. Ao final, permaneceram 11 estudantes que realizaram seis oficinas em Santo Amaro, São Félix e Feira de Santana. Cabe, entretanto, salientar que as discentes foram além das oficinas propriamente ditas, realizando também articulações no território, ampliando-se assim a rede e o processo colaborativo de ensino-aprendizagem.

Na avaliação das oficinas, as discentes-multiplicadoras pontuaram alguns aspectos. Em primeiro lugar, todas ressaltaram o retorno positivo que receberam das participantes das oficinas, seja por estas se sentirem encorajadas e mais capazes de “enfrentar” os editais, seja por terem vislumbrado as dinâmicas da burocracia e, assim, terem

assumido uma nova postura em relação aos editais de sua cidade – incluindo aí uma demanda por maior transparência nos processos. Além disso, proponentes que passaram pelas oficinas com as discentes-multiplicadoras tiveram, pela primeira vez, projetos aprovados nos editais da Lei Paulo Gustavo. Em segundo lugar, a metodologia da multiplicação foi vista positivamente. O fato de as oficinas terem sido ministradas por discentes teria gerado um clima mais relaxado, já que *“estamos todas aprendendo juntas”*. Outro ponto positivo seria que as docentes da UFRB não poderiam ir a tantas cidades – como foram as discentes-multiplicadoras – e nem teriam conhecimento aprofundado sobre as dinâmicas das cidades e dos grupos como elas, que atuaram em suas cidades e/ou em grupos com os quais tinham afinidade ou que eram seus grupos de pertença. Em terceiro lugar, todas sublinharam a importância de as oficinas partirem de uma escuta atenta e sensível e se orientarem nas peculiaridades das pessoas e seus projetos e, dessa forma, gerar envolvimento. Finalmente, a ideia de ministrar oficinas gerou inicialmente uma grande insegurança para as multiplicadoras, mas o processo de planejamento – com contribuição de todas – e a execução das oficinas desaguaram em uma perspectiva mais realista sobre os desafios desse novo papel e, assim, uma maior autoconfiança. Ministrar as oficinas potencializou o aprendizado das multiplicadoras com a escrita de projetos, o que se mostrou nos resultados dos projetos inscritos por elas em editais recentes.

As discentes trouxeram ainda duas reflexões instigantes. A primeira delas, a partir do reconhecimento que as pessoas que se inscreveram nas oficinas estão em tempos diferentes em relação à escritura de projetos – com muito ou pouco conhecimento da burocracia estatal; com muita ou pouca experiência com escritura de projetos; com maior ou menor dificuldade com a linguagem escrita. Como pensar e conduzir uma formação para grupos tão diferentes, sem cair em uma espécie de adestramento? A estratégia aqui foi estimular a colaboração entre os participantes – e esse é um ponto que pretendemos aprofundar com

estudos, reflexões e debates sobre mediações e metodologias colaborativas. Em segundo lugar, como dar continuidade a esse processo? Como dar suporte aos grupos populares, mas sem se colocar como acadêmicas que “levam” o conhecimento? Como desconstruir as hierarquias vigentes? A reflexão trazida pelas discentes-multiplicadoras sublinhou a importância de estar com os grupos cotidianamente, de participar de suas tarefas do dia a dia, de criar um vínculo mais forte com os coletivos e trabalhar com eles a partir dessa posição.

As oficinas de multiplicação com comunidades e grupos de referência das discentes estimularam uma postura colaborativa, de compartilhamento de conhecimentos e atuação coletiva. A metodologia dialógica das atividades de formação permitiu a produção de conhecimento sobre concepção e planejamento de projetos, a partir de experiências concretas dos coletivos que participaram das atividades. Para os pesquisadores envolvidos, também foi importante ampliar o conhecimento sobre a metodologia de pesquisa-ação participante a partir da experiência em curso.

Confluindo...

Avaliar o processo nos permitiu uma primeira sistematização, ainda provisória, de aspectos relevantes para o trabalho que propomos.

Quando se quer uma formação engajada e situada no âmbito da gestão cultural, é essencial conectar formação e autoformação. É necessário reconhecer o vazio intercultural – tão invisível quanto presente – nas relações que emergem na gestão cultural, como aponta José Tasat (2014). É necessário enfrentar a “colonialidade do ser” (Mignolo, 2017) e reconhecer-se como sujeito cultural. Nesse sentido, é inevitável

dar um salto qualitativo em torno das abordagens positivistas sobre o sujeito e o objeto de conhecimento e intervenção, para entender ambos como ‘sujeitos vivos e viventes’, que além de planejar, medir, avaliar e fazer, também sentem, pensam e nasceram em diferentes solos e territórios, ou seja, com diferentes

valores e sentidos, bem como com diferentes aromas e sentimentos próprios. Trata-se de começar a pensar sobre a cultura na chave da pluriculturalidade... (Tasat, 2014, p. 159, tradução nossa)¹¹.

Em outras palavras, a busca de formas variadas de interlocução e de tecer coletivo bem como a necessidade de reflexão permanente são eixos centrais e incontornáveis do trabalho que propomos. No caso das oficinas de multiplicação, ficou evidente a importância crucial da escuta, da escuta *atenta*, e isso significa também *ter tempo para ouvir* as pessoas e para adaptar as oficinas ao que foi ouvido, às especificidades dos grupos, de forma a transformar a oficina não num processo de adestramento, mas sim numa ação engajada e situada.

Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-lhe de sua cosmologia, distancian-do-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. [...] [Transformando-as em] Pessoas adestradas para que não tenham um imaginário, para que não consigam fazer sua autogestão (Santos, 2023, p. 11-12).

Assim, assumir uma perspectiva contracolonial implica em fincar os pés no solo, entendendo o território como lócus de estar no mundo, no sentido indicado por Milton Santos quando se refere ao “território usado”. Esse seria um “recurso” para atores hegemônicos – “garantia da realização de seus interesses particulares” –, enquanto é “abrigo” para os atores hegemonzados (Bernardes *et al.*, 2000, p. 12-13).

Além da busca por uma ancoragem territorial e por uma contextualização permanente, vemos como necessário assumir uma postura dialógica, horizontal e buscar uma interlocução efetiva de forma a encorajar os coletivos a realizarem aquilo a que se propõem e desejam. Esse, entretanto, é um processo que contraria não apenas as hierarquias sociais colocadas, mas também os tempos ultrarrápidos da contemporaneidade e as atividades formativas em larga escala. O que funcionou para nós foi estar de corpo presente, trabalhando em uma escala menor,

de forma a possibilitar maior intimidade entre as pessoas e a construção de relações pautadas na atenção e no cuidado.

Na inquietação da discente-multiplicadora sobre as relações que estamos construindo com os grupos, citada anteriormente, ecoa a recusa do adestramento, mas nela ressoa também a consciência da cultura como espaço que institui hierarquias, ordens, valores – e da política cultural como possível espaço de construção de emancipação e autonomia.

Considerando que o saber não é propriedade privada – mais uma vez bebendo na fonte de Nêgo Bispo que defende a ideia de confluência como “a energia” que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento para o respeito. [...] A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia” (Santos, 2023, p. 15) –, propomos a multiplicação como metodologia construída de forma coletiva, num processo situado socioculturalmente, ancorado territorialmente e, a partir do reconhecimento da diversidade de saberes e da dignidade humana, buscando as boas trocas de Exu.

Considerações finais ou “trocar vida com vida é somar na dividida”

O campo da cultura dispõe de um amplo e diverso conjunto de experiências de gestão coletiva que são formas de cocriar, coproduzir criativamente, que são insurgentes e capazes de lidar com os desafios dos seus projetos e das instabilidades próprias desse campo. Experiências inovadoras, mas que, apesar da relevância, estão dispersas, são pouco conhecidas, não foram sistematizadas e, assim, ainda contribuem pouco para a produção acadêmica sobre gestão.

A UFRB, enquanto universidade pública, só poderá contribuir com a produção desses conhecimentos abrindo-se ao diálogo com grupos e instituições que os produzem por outros caminhos, com outras metodologias, guiados por outras epistemes. Os gestores e as gestoras de

grupos populares são sujeitos do conhecimento, desenvolvem formas de gestão próprias, mas também o buscam em espaços mais institucionalizados, como as universidades públicas. Para produzir um conhecimento que atendam aos desafios e a diversidade do nosso tempo, incluindo saberes e práticas do campo da gestão cultural, é preciso, entre outras questões, um posicionamento crítico face às concepções hegemônicas de pesquisa predominantes no campo científico, geralmente subordinadas a epistemes eurocêntricas, coloniais e patriarcais que as sustentam. É preciso reflexibilidade, flexibilidade e criatividade metodológica, reconhecendo o conhecimento que vem das próprias práticas sociais, geradas em lutas e movimentos sociais (Colette, 2021).

A conexão de saberes diversos é um ganho para todas as pessoas. “Um rio não deixa de ser rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece” (Santos, 2023, p. 15). Esse é o pensamento que nos guia, como professoras de Política e Gestão da Cultura, a buscar uma articulação entre formação cidadã, profissional e a produção de novos conhecimentos a partir de novas bases. No nosso horizonte está a continuidade dos processos de cocriação de um método de referência para uma gestão cultural emancipadora e adaptada à realidade que nos cerca, em um processo que considere a peculiaridade/diversidade dos grupos envolvidos, que acolha os tempos necessários às construções coletivas e permita a entrada do burburinho da vida na universidade.

Referências

BARROS, J. M. Processos (trans)formativos e a gestão da diversidade cultural. In: CALABRE, L. (org.). *Políticas culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento*. São Paulo: Itáu Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. p. 60-70. Disponível em: https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/xmlui/bitstream/handle/20.500.11997/17030/Pol%c3%adticas%20culturais_%20

reflex%20sobre%20gest%20processos%20participativos%20e%20desenvolvimento.%202010%20II%20Semin%20rio.PDF?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 15 ago. 2022.

BERNARDES, A. *et al.* O papel ativo da Geografia: um manifesto. In: ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS, 12., 2000, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: [s. n.], 2000.

BEZERRA, L. Coletivos populares no Recôncavo da Bahia. *PragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, v. 12, n. 22, p. 29-49, mar. 2022. DOI 10.22409/pragmatizes.v12i22.50792. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/50792/31115>. Acesso em: 17 set. 2023.

BEZERRA, L.; VILUTIS, L.; YÁÑES CANAL, C. Apresentação do Dossiê “Gestão Cultural e Diversidade”. *PragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, v. 13, n. 25, p. 28-34, set. 2023. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/issue/view/2862/880>. Acesso em: 17 nov. 2023.

CARVALHO, J. J. de; ÁGUAS, C. Encontro de Saberes: um desafio teórico, político e epistemológico. In: SANTOS, B. S; CUNHA, T. (ed.). *Atas do Colóquio Internacional Epistemologias do Sul: aprendizagens globais Sul-Sul, Sul-Norte e Norte-Sul*. Coimbra: Centro de Ciências Sociais, 2015. p. 1017-1027. Disponível em: https://alice.ces.uc.pt/coloquio_alice/wp-content/uploads/2015/08/Livro_DD.pdf. Acesso em: 15 ago. 2022.

CASTRO-GOMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (comp.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

COLETTE, M. M. *Pesquisa-ação participativa e compromisso social da universidade*. Curitiba: CRV, 2021.

FALS BORDA, O. *Una sociologia sentipensante para América Latina*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores y CLACSO, 2009.

FRANÇA FILHO, G. C. de; EYNAUD, P. *Solidariedade e organizações: pensar uma outra gestão*. Salvador: EdUFBA, 2020.

JESUS, R. N. S. *Gestão Sociocultural e Perspectivas Contra-Hegemônicas das Organizações de Mulheres Negras*. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Política e Gestão Cultural) – Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2023.

LANDER, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017. DOI 10.17666/329402/2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 ago. 2022.

PALERMO, Z. (comp.). *Des/decolonizar la universidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2015.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2009. p. 73-118.

SANTOS, A. B. dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora; Belo Horizonte: Piseagrama, 2023.

SOUTO, S. S. de S. Aquilombar-se: insurgências negras na gestão cultural contemporânea. *Revista Metamorfose*, Salvador, v. 4, n. 4, p. 133-144, jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34426/21352>. Acesso em: 15 ago. 2022.

SOUZA, L. S. de. Cultura, Participação Social e Desenvolvimento Local: O -Me Conta- e o Médio Rios das Contas. *RGSA (ANPAD)*, [s. l.], v. 1, p. 107-123, 2017.

SOUZA, L. S. de. Cultura e universidade: a experiência de construção do Plano de Cultura da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS, 7., 2021, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: UFRGS, 2021.

SOUZA, L. S. de; BEZERRA, L. Pensar sentir fazer contracolonial em gestão cultural. *PragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, ano 13, n. 25, p. 107-134, set. 2023. DOI 10.22409/pragmatizes.v13i25.57570. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/57570/34855>. Acesso em: 15 ago. 2022.

TASAT, J. A. *La educación negada: Aportes desde un pensamiento Americano*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019.

TASAT, J. A. *Políticas culturales públicas: culturas locales y diversidad cultural desde un enfoque geocultural*. Saenz Peña: EdUntref, 2014.

THIOLLENT, M. Estudos organizacionais: possível quadro referencial e interfaces. *Revista Brasileira de Estudos Organizacionais*, Xaxim, v. 1, n. 1, p. 1-14, jun. 2014. DOI 10.21583/2447-4851.rbeo.2014.v1n1.28. Disponível em: https://rbeo.emnuvens.com.br/rbeo/article/view/28/pdf_1#. Acesso em: 15 ago. 2022.

VIANNA, L. C. R. Encontro de saberes: o espírito do tempo e o estado da arte de uma proposta de transformação social. *PragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, v. 13, n. 25, p. 267-301, set. 2023. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/58015/34869>. Acesso em: 17 ago. 2023.

VICH, V. Desculturalizar a cultura: desafios atuais das políticas culturais. *PragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, [s. l.], ano 5, n. 8, p. 11-21, out. 2014/mar. 2015. DOI 10.22409/pragmatizes.voi8.10398. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10398>. Acesso em: 22 out. 2021.

VICH, V. ¿Qué es un gestor cultural? In: PIÑÓN, F. (org.). *Indicadores culturales 2015*. Sáenz Peña: EdUNTREF, 2017.

YÁÑEZ CANAL, C. (ed.). *Praxis de la gestión cultural*. Manizales: Universidad Nacional de Colombia, 2018.

Notas

- 1 O prof. José Jorge de Carvalho propõe uma “perspectiva pedagógica que integra o pensar o sentir e o fazer” em função do desequilíbrio entre essas dimensões nos cursos universitários. Mais em Carvalho e Águas (2015).
- 2 A criação do grupo de pesquisa “Estado, sociedade, democracia: experiências contracoloniais”, nesse mesmo ano, se dá nesse contexto.
- 3 Realizadas em novembro e dezembro de 2022 no Cecult, *campus* da UFRB em Santo Amaro (BA).
- 4 Mais sobre o conceito de colonialidade em Quijano (2009), Mignolo (2017), Lander (2000) e Palermo (2015). Sobre a imposição de lógicas distantes dos coletivos, vejamos dois exemplos citados por Nêgo Bispo: “[...] nossos contratos, que eram feitos pela oralidade, sofreram um ataque brusco para que fossem transformados em contratos escriturados”. Ou ainda: “quando o formigueiro está grande demais, as formigas fazem outro formigueiro. Por que não aprendemos que, na autogestão, o grupo tem que ser do tamanho necessário para se autogestionar?” (Santos, 2023, p. 24 e 48).
- 5 Autoras como Renata Nascimento de Jesus e Stéfane Souto fizeram reflexões que vão ao encontro de nossas observações. Veja em Jesus (2023) e Souto (2020).
- 6 Nossa escrita será feita no feminino, considerado aqui como neutro, englobando pessoas de diversos gêneros.
- 7 Integrantes do grupo de pesquisa “Estado, sociedade, democracia: experiências contracoloniais” vinculados ao projeto: Jean Ferreira Souza – mestre em Dança, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), e especialista em Política e Gestão da Cultura (PGC), pela UFRB; Patrícia Gonçalves Santana – especialista em PGC, pela UFRB; Renata Nascimento Souza de Jesus – mestranda em Desenvolvimento e Gestão Social, pela UFBA, e especialista em PGC, pela UFRB; Eloar Ramaiane Santos Marcelino – discente do curso superior tecnológico em PGC, pela UFRB; Raquel Benedicto, discente do curso em PGC, pela UFRB; Tácita Mykaelly Nascimento Leal, discente do Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Bicult), pela UFRB.
- 8 “ocultamento de las desigualdades que determinan la vida cotidiana de la población”.
- 9 Trabalhamos com os modelos editais utilizados pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia em 2019.
- 10 Durante a oficina, foram elaborados os seguintes projetos: “AcupAÇÃO – formação de agente cultural para jovens acupenses”, de Alan Barbosa; documentário *Dar voz à memória: identidade e cultura*, de Amanda Novais; “CorpoPalavrao01”, de Antônia Lyara; “Afro Lab. para elas”, de Eloar Ramaiane; “Ibejada, formação para crianças de terreiro”, de Gleicielle Dias dos Santos Mendes; curta-metragem *Corpo-patuá*, de Juliana Carolina; documentário *Corp’subjetividades*, de Laísa Ojulepá; “ConSertão”, de Lorena Porto; documentário *Sabor e saber ancestral – cozinhando com mulheres do Recôncavo*, de Lucas Oliveira; exposição fotográfica “Estúdio de rua: Bahia”, de Maiara Gonçalves; “Desenho e pintura do rosto de perfil, de Marcia Loures; “Boa morte, saberes, memória e fazeres”, de Vanda de Oliveira Reis.

- 11 “Dar um salto qualitativo em torno de los enfoques positivistas referidos al sujeto y objeto de saber y de intervención, para comprender ambos como ‘sujetos vivos y viviendo’, que además de planificar, medir, evaluar, y hacer, también sienten, piensan y han nacido en suelos y territorios diferentes, eso es com valores y sentidos, así como com aromas y sentires diferentes y propios. Pues se trata de comenzar a pensar la cultura em la clave de pluriculturalidad...”.

Gestão cultural em perspectiva: cosmovisões indígenas e afrodiaspóricas no fazer da cultura

Stéfane Souto

Introdução

O campo cultural é espaço de imaginação e criação radical de realidades outras, é terreiro de reencantamento e sacudimento do mundo. Por esse motivo, áreas de atuação como a produção e a gestão cultural vêm ganhando novos significados para além de suas atribuições tradicionalmente técnicas, ligadas à administração de equipamentos e à execução de projetos artísticos e culturais.

Colocadas em perspectiva por agentes culturais que vivenciam cotidianamente as condições impostas às populações negras e indígenas, no interior do regime de desigualdade racial que estrutura a sociedade brasileira, tais áreas se tornam espaços táticos de atuação implicada no campo da cultura e, através de seus códigos, meios e instrumentos, favorecem a expressão cultural, a produção e difusão de saberes ancestrais e a elaboração de narrativas insurgentes anticoloniais.

Para compreender esse movimento e sua relevância, é importante ressaltar que, historicamente, a cultura é a dimensão pela qual relações de poder, dominação e exploração são estabelecidas, uma vez que é no âmbito da cultura que os discursos acerca do coletivo são elaborados e pactuados nas constituições das sociedades, de forma que, ao dominar uma narrativa e torná-la hegemônica, um determinado grupo social torna-se dominante dos regimes de verdade que colonizam o ser, o saber e o poder, tal qual apontam as teorias decoloniais formuladas desde o Sul Global.

Gestar a cultura ancestral

Alienar os sujeitos dos seus saberes e da sua cultura, promovendo esquecimento e fragmentação, é uma das formas mais eficientes de aniquilar um povo sem necessariamente exterminar (todos) os seus corpos, pois “uma vez alienado, desvia-se a produção de significados sobre sua cultura para os sujeitos que não a vivenciam, e, pelo contrário, aproveita-se da cultura agora explorada semiótica e economicamente” (Oliveira, 2009, p. 1).

No Brasil, não é difícil entender como tal dinâmica opera e se estabelece ao mirar exemplos como o do samba, da capoeira e das práticas rituais sagradas de matriz ameríndia ou africana. Nesses casos, como em tantos outros, a produção artística e cultural dos grupos sociais racializados e marginalizados é primeiramente criminalizada quando praticada dentro das suas comunidades de origem, para, em seguida,

ser convertida em “símbolo nacional” e diluída sob o signo genérico de “cultura popular”. Nesse contexto,

não é possível, então, pensar a gestão cultural fora de um olhar para a imbricação racismo-sexismo-capitalismo, assim como é fundamental nos atentarmos para a produção do espaço, tendo em vista que este é condição para a reprodução das relações sociais, como propôs Ana Fani A. Carlos. Muito além da localização, é preciso entender as práticas espaciais (e o que revelam) em seus contextos para driblar as armadilhas neoliberais. É no mesmo sentido que se faz necessário enxergar as posições que ocupamos como estratégia de reconhecimento, o que possibilita entranhar as brechas e construir outros caminhos individuais e coletivos (Rosa, 2024, p. 6).

Nesse fluxo, muitos e muitas artistas negros e negras e, mais recentemente, artistas indígenas tornaram-se expoentes da representatividade de suas raízes culturais ao disputar e ocupar espaços hegemonicamente brancos nos circuitos artísticos. No caminho aberto a facão por essas pessoas, hoje é inevitável observar a emergência de uma gestão cultural contemporânea elaborada segundo as perspectivas dos grupos racializados e subalternizados no Brasil, as populações negras e indígenas. Podemos falar então sobre práticas de gestão atuantes no campo da cultura, orientadas e referenciadas pela confluência¹ entre os saberes indígenas e afrodiaspóricos, uma gestão cultural nas perspectivas afro-indígenas.

Entendendo o conceito de insurgência como o encontro entre a resistência – reconstrução tática a partir dos cacos despedaçados pela violência colonial – e a transgressão – invenção de novos seres para além do cárcere racial, do desvio e das injustiças cognitivas (Rufino, 2019) –, a emergência da gestão cultural em perspectiva afro-indígena se revela como um movimento insurgente, à medida que avança na política da representatividade para criar novos estatutos de existência e regimes de representação.

Por meio da criação de coletivos, casas, plataformas, laboratórios, ou seja, de modelos organizativos diversos, capazes de dar suporte à experimentação e à expressão criativa de forma expandida e multidisciplinar, agentes culturais negros(as) e indígenas assumem posições de gestão à frente de iniciativas de impacto potencialmente estruturante, se comparadas a ações e projetos que não raramente têm um curto prazo de vida.

Ao se distanciarem da rigidez dos espaços institucionais de cultura, fundam formas inovadoras de atuação, mais alinhadas aos seus propósitos e princípios, e se apropriam dos instrumentos de produção necessários para criar as condições básicas de desenvolvimento das suas propostas, desde a idealização até a efetiva realização, incorporando assim um pensamento processual que pode aumentar as chances de continuidade e perenização dos projetos. Nesse movimento, a introdução de uma lógica de gestão nos processos criativos de agentes culturais negros(as) e indígenas se apresenta como um caminho para a mobilização de sentidos e construções alternativas.

Isso é o que mostra o “Mapeamento de aldeias e aquilombamentos culturais” (2022), mapeamento que se propôs a identificar instituições e organizações culturais negras e indígenas nas regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil com o objetivo de compreender como tecnologias ancestrais e saberes de base comunitária têm produzido formas diversas de organização, produção e gestão no âmbito da cultura. Realizado no ano de 2021, o mapeamento reuniu informações sobre 27 instituições e organizações culturais negras e indígenas em diversas localidades do território brasileiro.

Segundo a pesquisa,

as iniciativas culturais que compõem o Mapa Aldeias e Aquilombamentos Culturais representam um pequeno recorte das inúmeras possibilidades de atuação sociopolítica no campo da cultura. A partir dessa amostra, que permite perceber o crescente número de instituições e organizações culturais negras e indígenas

auto-organizadas na última década, mostra a emergência pungente de uma produção cultural em perspectiva que parece apontar os caminhos pelos quais a gestão cultural contemporânea deve se pautar: insurgente, engajada, implicada, aquilombada, comprometida com a prática do bem viver. As experiências aqui apresentadas mostram que a gestão da cultura vem sendo entendida pelas populações negras e indígenas como um caminho possível para a retomada e promoção da autonomia, da autogestão e da liberdade criativa, um caminho que desvia do roubo e apropriação promovidos pelas indústrias artísticas, culturais e do entretenimento, que se baseiam numa lógica colonial de exploração e expropriação (Souto, 2022, p. 25).

Embora a expressão “gestão cultural” seja pouco utilizada fora da esfera da institucionalidade pública da cultura no Brasil em comparação ao termo “produção cultural”², o pungente cenário que se manifesta na atualidade tem como protagonistas os movimentos culturais sociopolíticos que se dedicam a reconfigurar as relações entre as diferenças a partir de paradigmas outros e aponta para uma necessária resignificação do termo.

Historicamente investido de uma aura superiorizada, muitas vezes o título “gestor(a) cultural” não é utilizado por aqueles e aquelas que se implicam, que corporificam suas ideias e imprimem suas vivências e identidades no trabalho que realizam. No entanto, quando despidido de camadas e camadas do ranço colonial que desconecta o pensamento do corpo e suprime pluralidades, é possível entrever que o ato de gestar nada mais é que o movimento de imaginar, semear, cultivar e, enfim, conceber.

A gestão cultural é, então, um trabalho que se realiza no processo e o seu tempo é o do gerúndio: atravessando, vivenciando, cultivando e gerando. Ocupar-se da gestão da cultura é emprenhar-se de um devir. Esta é o terreiro no qual as culturas negras e indígenas podem invocar sua força criativa e a partir de onde operam o reencantamento do mundo.

Na gestão cultural em perspectiva afro-indígena, a ancestralidade ocupa lugar central. Sendo constantemente invocada enquanto princípio filosófico de presença, manifesto na continuidade dos saberes que atravessaram oceanos, florestas e séculos de subjugação, “a ancestralidade como sabedoria pluriversal ressemantizada por essas populações em diáspora emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida” (Rufino, 2019, p. 15).

A ancestralidade, enquanto eixo constitutivo da experiência afro-indígena na contemporaneidade, revela a dimensão presentificada das cosmovisões que orientam as proposições negras e indígenas em sua atuação no campo da cultura. *Ubuntu* e *Teko Porã*, por exemplo, são visões de mundo que se interseccionam na percepção da vida humana enquanto parte de um todo. “Ubuntu”, de origem bantu, pode ser traduzido como o que é comum a todas as pessoas (Noguera, 2011-2012) e orienta uma forma de existir, segundo a qual a vida humana deve ser configurada coletivamente, pois pertencer a uma comunidade é o que confere sentido para a vida (Lopes; Simas, 2021). Já *Teko Porã*, o Bem Viver dos guarani mbya, é “um conceito filosófico, político, social e espiritual que expressa exatamente essa grande Teia, onde vivemos em equilíbrio, respeito e harmonia. É a representação da boa maneira de Ser e de Viver” (Takuá, 2018, p. 6). Nesse sentido, a análise temática do “Mapeamento de aldeias e aquilombamentos culturais”, revela que:

as cosmovisões ou cosmopercepções de matrizes africanas e indígenas também se fazem presentes no trabalho desenvolvido pelas iniciativas consultadas, enquanto filosofias das ancestralidades que orientam e conduzem eticamente os projetos colocados em práticas, bem como as práticas organizativas assumidas. A Pedagogia Griô, por exemplo, compreendida como o diálogo entre gerações e a valorização atualizada e contextualizada de saberes e valores ancestrais estão na base da criação do Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo. A sabedoria dos terreiros de Candomblé também se manifesta em muitas das práticas descritas, tanto como perspectiva epistemológica, quanto como a orientação presentificada

pelos Orixás através de consultas rituais acerca do andamento dos trabalhos. O Bem Viver, cosmovisão indígena presente entre muitos povos de Abya Yala, é horizonte para muitas das práticas, entre elas para a Denda Coletiva, onde aparece ‘como norteadora de nossa atuação e organização, para um desenvolvimento cultural integrado, coletivo, horizontal e saudável, que leve em conta nossa corporeidade como um todo, nossa ancestralidade, as rodas, os cantos, que seja sensível às nossas dores e traumas, em prol de um bem viver coletivo e para todes’. Outros modos de vida indígenas também orientam as ações, como é o caso da tecnologia ancestral do preparo da farinha de mandioca, que tem importância central na história do Museu Vivo de Cucurunã. Filosofias africanas como Ubuntu, Sankofa e filosofia de Ifá também se fazem presentes e apontam para a prática do aquilombamento, sobretudo entre as iniciativas predominantemente negras (Souto, 2022, p. 24).

Orientadas por cosmovisões que valorizam a integração da existência humana à experiência comunitária e biointerativa³, ao mesmo tempo em que resistem à lógica hegemônica predatória que sobrepõe o capital financeiro à vida, iniciativas negras que se denominam como quilombos urbanos ou quilombos culturais se multiplicam hoje de forma plural. São projetos que buscam promover no campo da cultura o aquilombamento, ou seja, a experiência de organização sociocultural negra africana inaugurada na história da diáspora, durante o período escravocrata, que se reconfigurou continuamente até alcançar os dias atuais como uma tecnologia ancestral. Para muitas das iniciativas pesquisadas durante o mapeamento das aldeias e aquilombamentos culturais no Brasil, “o aquilombamento representa espaço de organização estratégica, de construção coletiva antirracista, de fuga e prática desviantes, ajuntamento, união, articulação e fortalecimento” (Souto, 2022). Como descreve a atriz e pesquisadora Soraya Martins (2023, p. 40), os aquilombamentos culturais

são lugares de experimentação artística, de trocas e tensões, de debates acerca das questões estéticas e da multiplicidade do fazer criativo. Além disso, apresentam-se como possibilidade de convívio, afeto, fortalecimento, sentido de pertencimento e amor, que cada vez mais tem que ser pensado na sua dimensão política, isto é, na perspectiva de politização do amor, como coloca bell hooks (2019), uma discussão crítica que considera que o amor precisa ser compreendido radicalmente como uma força poderosa que desafia, resiste e inventa caminhos de fuga à dominação.

Na perspectiva indígena, vivenciamos hoje o que Naíne Terena (2021) chama de “quarto momento da história indígena”, quando “indígenas agenciam suas próprias ações via tecnologias (todas elas) com mais impacto, tendo destaque as mídias indígenas, a literatura, as artes, as ‘cosmoações’”. Nesse momento, grupos e indivíduos indígenas produzem massivamente contrainformação na disputa com as narrativas hegemônicas (Terena, 2021), e o campo da cultura e das artes exerce papel central nesse movimento.

Práticas insurgentes da gestão cultural

Com uma atuação cada vez mais plural e contundente, a gestão cultural em perspectivas negras e indígenas existe e resiste na contramão do epistemicídio e do etnocídio, reeditando postos de colaboração interculturais no percurso de uma missão em comum: a promoção do reencantamento da vida a partir de uma política cultural insurgente e anticolonial.

Nesse sentido, não nos faltam exemplos. A pesquisadora e artista multidisciplinar potiguar Naymare Azevedo, fundadora da Ayabá Produtora Criativa e Audiovisual e idealizadora da Afrotonizar, plataforma de formação, imaginação política e produção de narrativas criativas negras e indígenas, realiza um trabalho que materializa a discussão aqui proposta. Sobre o conceito que orienta a sua ação, ela enuncia:

sugiro afrotonizar como o ato de mapeamento das feridas coloniais e a prática de curas. [...] Afrotonizar é uma energia-gesto de cura, que surge de um processo individual que não seria possível sem o coletivo. Sem a troca com os meus semelhantes, sem os espelhos que fizeram com que me enxergasse negra. Surge na tentativa de reintegração de posse do meu corpo e de todos os outros corpos não brancos. Surge do esforço de juntar os cacos espalhados sobre mim, sobre os meus semelhantes (Azevedo, 2021, p. 167).

Concebe, portanto, “afrotonizar” como conceito-ação e, a partir disso, instaura, através da arte e da cultura, processos de cura que levem os povos racializados a elaborar estratégias de livramento das violências coloniais e a construir outras possibilidades de futuro (Azevedo, 2021, p. 166). Dessa forma, Azevedo utiliza do lugar que ocupa nos campos da produção e da gestão cultural para mobilizar sentidos que atravessam o seu e outros corpos afro-indígenas em direção a ações fundadoras de imaginários outros.

Em 2021, a plataforma Afrotonizar conectou pessoas negras e indígenas de diversas regiões do Brasil em um laboratório virtual e articulou encontros que se dividiram em dois momentos: o primeiro junto a artistas, pesquisadores(as), pensadores(as) e produtores(as) que conduziram um exercício de imaginação política através de aulas remotas; e o segundo em torno de oficinas de experimentação e produção de narrativas através de linguagens como fotografia, audiovisual, *mapping*, realidade virtual, performance e multidisciplinaridades, resultando em um catálogo disponibilizado *on-line*⁴.

Outro exemplo é o projeto do Museu Vivo de Cucurunã, comunidade localizada entre Santarém e Alter do Chão, no oeste do Pará. A iniciativa é um desdobramento do Museu da Silva, um projeto criado em 2019 pela curadora Moara Brasil, que nasceu da investigação sobre suas origens indígenas. Nas palavras de Moara Tupinambá:

parte de meu trabalho, já há dois anos, tem sido desenvolver uma pesquisa que tem sido fundamental tanto para minha construção enquanto artista como pessoa: investigo minha origem indígena. Inicialmente comecei por levantamentos em artigos, dissertações e teses acadêmicas. Ao me aprofundar no tema, me deparei com discussões pertinentes ao modo como se construiu a história do Brasil e como ela é contada. Nesse processo me deparei com textos sobre a Retomada Indígena, o Retorno à terra e o processo de autoafirmação indígena na região do Baixo Rio Tapajós, na terra Indígena Maró, RESEX Tapajós, Arapiuns, Borari de Alter-do-chão. Esses estudos me impulsionaram, inicialmente, a entrevistar meu pai de modo a entender sobre a sua cultura e identidade indígena e assim entender melhor minha história. Esta pesquisa me motivou, no primeiro semestre de 2019, a viajar para a região onde meu pai nasceu, Cucurunã, e foi lá que comecei uma pesquisa mais profunda e reveladora sobre minhas origens e minha família, a família Silva⁵.

Nesse percurso, a artista se depara com uma realidade comum às pessoas que buscam suas raízes indígenas: o apagamento histórico e a escassez de registros e documentação da experiência de comunidades tradicionais e originárias. Por meio de entrevistas dirigidas e documentadas por fotos, vídeos e áudios gravados com os membros da comunidade, Moara Brasil deu início, na primeira fase da pesquisa, à documentação da memória de suas origens indígenas, reconstituindo a história provável dos seus avós através dos elos estabelecidos com amigos, parentes e com o próprio território, dando origem ao projeto Museu da Silva. Em seguida, avança para a fase dois com o objetivo de salvaguardar a memória da sua comunidade de origem com a criação do Museu Vivo de Cucurunã.

Como tantas outras, ambas as iniciativas guardam pontos em comum que fornecem algumas pistas sobre questões que são importantes quando falamos da gestão cultural empreendida em perspectiva afro-indígena. Em cada uma delas, está presente a implicação das pessoas que as realizam. A impressão das suas experiências e vivências é evidente no cerne de suas propostas, afirmando, ainda que

implicitamente, o movimento de um corpo-político, ou seja, um corpo que é também território de ação insurgente e representação de uma experiência coletiva, engajado na criação de espaços, sejam físicos ou simbólicos, onde é possível costurar o resgate da memória ancestral para a invenção de futuros possíveis.

Considerações finais

As informações reunidas neste estudo evidenciam a emergência de uma gestão cultural contemporânea que se alicerça nas perspectivas afro-indígenas, transcendendo as limitações impostas pelas estruturas hegemônicas e coloniais. Essa gestão cultural insurgente avança e ultrapassa a política da representatividade, criando novos estatutos de existência e regimes de representação.

O estudo revela que a gestão cultural em perspectivas afro-indígenas no Brasil não só existe e resiste, mas ainda floresce como uma força insurgente, repleta de potencial para reconfigurar as dinâmicas de poder e representatividade no campo cultural. Através da criação de coletivos, casas, plataformas e laboratórios, agentes culturais negros e indígenas têm se apropriado dos instrumentos de produção para desenvolver e sustentar suas propostas desde a idealização até a realização, rompendo com a rigidez dos espaços institucionais e coloniais de cultura, fundando formas inovadoras de atuação alinhadas aos seus propósitos e princípios. Esse processo incorpora um pensamento que demonstra a capacidade dessas iniciativas de fornecer suporte à experimentação e expressão criativa de forma expandida e multidisciplinar e pode aumentar as chances de continuidade e perenização dos projetos.

Essa gestão cultural, orientada pelos saberes ancestrais e comunitários, apresenta-se como uma resposta ao epistemicídio e ao etnocídio, promovendo a autonomia, a autogestão e a liberdade criativa. As iniciativas mapeadas, como as trazidas no “Mapeamento de aldeias e aquilombamentos culturais” (2022), exemplificam um crescente

movimento de auto-organização que busca não apenas resistir, mas também reencantar o mundo através de práticas culturais insurgentes e anticoloniais

A ancestralidade, central para essas práticas, emerge como um elemento vital na invenção e defesa da vida, oferecendo uma base filosófica e prática para a continuidade dos saberes que atravessaram oceanos e séculos de subjugação. Nesse sentido, a gestão cultural em perspectiva afro-indígena não apenas cria novos espaços de representação, mas também desafia as narrativas hegemônicas, propondo uma política cultural comprometida com o bem viver e a justiça social. O conceito de insurgência, entendido como a interseção entre resiliência e transgressão, revela-se essencial para essa gestão cultural, pois promove o reencontro com a ancestralidade e a defesa da vida.

Ao se distanciar das lógicas neoliberais e coloniais, essa abordagem de gestão cultural promove um espaço onde a diversidade e a pluralidade são não só reconhecidas, mas celebradas e incorporadas como elementos centrais na construção de um futuro mais seguro para as diferentes formas de existir. Assim, as práticas culturais afro-indígenas se posicionam não apenas como resistência, mas como uma verdadeira reinvenção dos modos de ser e estar, oferecendo novos caminhos e possibilidades para todos nós.

Referências

AZEVEDO, N. S. de. Afrotonizar: estratégia de livramento, criatividade e processos de cura. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 14, n. 2, p. 160-183, jul./dez. 2021. DOI 10.9771/pcr.v14i2.43663. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/43663/25351>. Acesso em: 3 jun. 2024.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. *Filosofias africanas*: uma introdução. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

- MARTINS, S. *Teatralidades-aquilombamento*: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Belo Horizonte: Javali, 2023.
- NOGUERA, R. Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista. *Revista da ABPN*, [s. l.], v. 3, n. 6, p. 147-150, nov. 2011/fev. 2012.
- OLIVEIRA, E. D. Epistemologia da ancestralidade. *Entrelugares*: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins, [s. l.], v. 1, p. 1-10, 2009.
- ROSA, C. “Como dizia a minha avó”: ensaiando contribuições para a construção de afroperspectivas. Salvador: Cadernos Transatlânticos, 2024. Disponível em: <https://transatlantica.co/wp-content/uploads/outros/Afroperspectiva-Crislane-Rosa-1.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2024.
- RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SANTOS, A. B. dos. *Colonização, quilombos, modos e significações*. Brasília, DF: INCTI/UnB, 2015.
- SOUTO, S. Mapeamento de aldeias e aquilombamentos culturais. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 32, p. 20-27, 2022. DOI 10.53343/100521.32/2. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/obs32_final/6?ff. Acesso em: 31 jul. 2024.
- TAKUÁ, C. Teko Porã, o sistema milenar educativo de equilíbrio. *Rebento*, São Paulo, n. 9, p. 5-8, dez. 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/266>. Acesso em: 3 jun. 2024.
- TERENA, N. Quarto momento, alianças afetivas, primavera indígena, entre outros enunciados para doutor não reclamar. *Itaú Cultural*, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/colunistas/quarto-momento-primavera-indigena-enunciados>. Acesso em: 16 mar. 2022.

Notas

- 1 A noção de confluência aqui pode ser entendida, conforme define o pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, como a lei que rege a relação de convivência harmônica e colaborativa entre os diferentes elementos da natureza.
- 2 O fato de a expressão “gestão cultural” ser pouco utilizada pode ser explicado por alguns fatores: a recente tradição dessa área de atuação no campo dos estudos sobre as políticas culturais; a forma como essa prática profissional se estabeleceu e se sistematizou enquanto setor produtivo da cultura; e também pelo caráter elitista, supostamente neutro e distanciado do fazer cultural atribuído a essa função.
- 3 Antônio Bispo dos Santos (2015, p. 100) chama de “biointeração” a relação de integração entre todos os elementos do universo que sustenta o fluxo contínuo de energia orgânica. A partir do paradigma da biointeração, é possível superar “os processos expropriatórios do desenvolvimentismo colonizador e o caráter falacioso dos processos de sintetização e reciclagem do desenvolvimentismo (in)sustentável, pelo processo de reedição dos recursos naturais pela lógica da biointeração”.
- 4 Catálogo digital disponível em: <https://www.afrotonizar.org/>. Acesso em: 30 nov. 2024.
- 5 Fala compartilhada por Moara Tupinambá em resposta à pesquisa “Mapa aldeias e aquilombamentos culturais” para a 32ª *Revista do Observatório Itaú Cultural*, em 31 de março de 2022.

Cultura afro-brasileira, políticas e gestão cultural: a contribuição dos terreiros de candomblé

Murillo Pereira de Jesus
Gisele Nussbaumer

Introdução

É imprescindível reconhecer que no contexto histórico e social brasileiro, que inclui uma das mais longevas e intensas diáspora, as expressões artísticas e culturais foram profundamente influenciadas pelas experiências do povo negro africano (Munanga, 2019). As características desse intercâmbio atlântico são evidentes em inúmeras manifestações e suas contribuições determinantes para a cultura e as artes do país. No entanto, a historiografia oficial das

artes não reconhece plenamente essa contribuição e silenciou práticas, conhecimentos, habilidades, tecnologias e contextos relacionados à formação racial na história da arte do Brasil (Mattos, 2014).

A despeito disso, o povo negro desafiou e continua desafiando essa estrutura hegemônica, apresentando, de forma insurgente, a arte afro-brasileira ao mundo. A música popular brasileira se tornou conhecida tanto em cenário nacional como internacional, sendo o samba o elemento marcador de seus ritmos, cuja origem tem relação direta com a religião de matriz africana. O mesmo aconteceu com os blocos afros, com os afoxés, com o samba-reggae e com o ritmo que se popularizou no Brasil como axé music.

Na literatura, vários aspectos da religiosidade negra e africana se apresentaram nas obras de nomes já consagrados, como João Ubaldo Ribeiro e Jorge Amado, e de expoentes contemporâneos, como Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo e Itamar Vieira Junior. No campo das artes cênicas, o Teatro Experimental do Negro apresentou a dramaturgia negra de maneira crítica, histórica e assentada nas questões étnico raciais, com grande destaque para a contribuição intelectual e artística de Abdias do Nascimento. Nesse mesmo campo, o Balé Folclórico da Bahia produziu suas criações ressignificando os ritos e as danças dos orixás.

Nas artes visuais, Mestre Didi, Rubem Valentim, Juarez Paraíso, Emanuel Araújo, Jota Cunha, Ayrson Heráclito e tantos outros desenvolveram um novo olhar sobre as artes visuais ao promover o diálogo entre culturas afrodescendentes e arranjos da arte contemporânea brasileira, com obras que irrompem e valorizam os modos estéticos e culturais de concepção da arte negra brasileira. Anteriormente, podemos destacar as famosas obras do fotógrafo e etnólogo Pierre Verger e do pintor Carybé, elaboradas com base no fluxo migratório histórico dos povos na diáspora africana e que também apresentavam elementos das religiões de matriz africana na formação da cultura brasileira.

Apesar dos esforços de artistas, curadores e acadêmicos dedicados à investigação da arte afro-brasileira, que têm buscado tanto a produção quanto o reconhecimento dos saberes inerentes às culturas negras, especialmente no que diz respeito às religiões de matriz africana (Mattos, 2014), há uma lacuna de análise das influências dos terreiros de candomblé na gestão cultural, dentro e fora de seus espaços, e de estudos acadêmicos que explorem as exigências e habilidades específicas da gestão nas comunidades de terreiros.

Os estudos no campo da gestão e da produção cultural voltados para manifestações e práticas fora da lógica do mercado ainda são recentes nas universidades, apesar dos avanços recentes. São poucas as pesquisas que buscam compreender outras perspectivas de organização da cultura, para além de uma visão mais tecnicista, que reconheçam outros saberes e suas contribuições para esse campo (Nussbaumer; Kauark, 2021). Consequentemente, são raros os estudos que se dedicam a analisar as políticas e a gestão cultural voltadas para espaços como os terreiros de candomblé, apesar de sua presença significativa nas cidades brasileiras e de sua importância para a cultura negra no Brasil.

Esses espaços culturais, sagrados para o povo de terreiro, são pouco considerados na formulação de políticas públicas culturais e, na maioria das vezes, submetidos às exigências burocráticas da administração pública para receber apoio para o desenvolvimento de suas atividades, isso quando recebem (Pitombo, 2021).

É nesse contexto que se insere a abordagem deste texto, como uma inquietação e uma proposta de contribuição ao tema, desenvolvida por meio de uma pesquisa de doutorado que tem como objetivo analisar a gestão cultural da ancestralidade presente nas experiências dos terreiros de candomblé na cidade de Santo Amaro, no Recôncavo Baiano, e suas possíveis repercussões na construção de novas perspectivas epistemológicas para o campo da gestão cultural¹.

Para tratar do tema, estruturamos o texto em dois momentos: o primeiro aborda a relação entre as políticas culturais, as discussões

étnico-raciais e os terreiros de candomblé na agenda pública brasileira; e o segundo traz aproximações possíveis entre as práticas nos terreiros de candomblé e o campo de estudos em gestão cultural.

As políticas culturais, as discussões étnico-raciais e os terreiros de candomblé na agenda pública brasileira

A Constituição de 1988 estabeleceu um novo modelo de relação entre o Estado, a sociedade e a cultura. O seu Art.º 215 ampliou os direitos à cidadania na medida em que garantiu “a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional”, atribuindo ao Estado tarefas como apoiar e incentivar a “valorização e difusão das manifestações culturais” (Brasil, 1988). Com essa premissa, as culturas negras passam a ser reconhecidas como um direito e obrigação: “o Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras” (Brasil, 1988), uma conquista que é resultado das reivindicações dos movimentos negros (Leite Junior; Queiroz, 2014).

Nesse mesmo ano da Constituição, foi criada a Fundação Cultural Palmares (FCP), instituição vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), que nasceu da necessidade de reconhecer, preservar e promover os valores culturais, históricos, sociais e econômicos decorrentes da influência africana e afro-brasileira na constituição da formação brasileira (Brasil, 1988). No ano seguinte, foi concebida a Lei nº 7.716/1989, conhecida como “Lei CAÓ”, que define os crimes resultantes de preconceitos de raça ou de cor (Brasil, 1989)².

Nos anos 1990, o Estado brasileiro começou a se articular com outros países para discutir sobre os direitos humanos e culturais. Em 1997, o país participou da “Agenda 21”, documento pioneiro no debate da institucionalização da cultura, no qual se busca responsabilizar as administrações estaduais e municipais pelo desenvolvimento cultural, entendendo que “os direitos culturais fazem parte indissociável

dos direitos humanos” (Amorin, 2013, p. 10). O Brasil teve participação também na III Conferência Mundial de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerâncias correlatas, em 2001, em Durban, África do Sul, e assumiu naquele momento a responsabilidade de reconhecer “*o valor e a diversidade da herança cultural dos africanos e afrodescendentes*” (Conferência Mundial de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata, 2001, p. 10, grifo nosso).

Em 2002, instituiu-se o Programa Nacional de Ações Afirmativas, por meio do Decreto nº 4.228/2002. Em 2003, após o Decreto nº 4.886, de 20 de novembro de 2003, que criou a Política Nacional de Promoção da Igualdade Racial (PNPIR), foi fundada a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir), instituição responsável pela transversalidade das questões étnico-raciais, bem como pelo enfrentamento ao racismo e pela defesa da promoção e proteção da igualdade racial no âmbito da administração pública em esfera nacional (Brasil, 2016).

No âmbito da educação, em 2003 foi instituída a Lei nº 10.639, que alterou a Lei nº 9.394/1996 – Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional (LDB) –, estabelecendo a obrigatoriedade da temática “história da cultura afro-brasileira” nas escolas. Essa lei foi ampliada pela Lei nº 11.645/2008, tornando obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena na educação básica, fundamental e superior. A implementação dessas leis foi necessária para ressignificar na educação brasileira a temática da diversidade cultural e, por conseguinte, das relações étnico-raciais, com o intuito de abordar outras perspectivas, para além da visão da escravidão servil e da sub-humanidade das populações negras e afrodescendentes (Jesus, 2007).

Com a nomeação de Gilberto Gil como ministro da Cultura, no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003, tanto o órgão como as políticas culturais foram fortalecidos e o conceito de cultura foi ampliado, abrangendo a dimensão simbólica, cidadã e econômica da

cultura. Como resultado, foram implementadas políticas públicas com o objetivo de fortalecer a diversidade cultural, ampliar a participação social e democratizar a distribuição de recursos para a área (Rubim; Barbalho, 2010). O Estado, além disso, reconheceu a necessidade de avanços e de considerar as ações afirmativas e a cultura negra em suas políticas de fomento à cultura (Leite Junior; Queiroz, 2014). Os pontos de cultura são fruto desse novo cenário das políticas culturais, que resultaram no Programa Arte, Cultura e Cidadania, conhecido por “Cultura Viva” (Turino, 2010).

Em 2010, instituiu-se o Plano Nacional de Cultura (PNC) e criou-se o Sistema Nacional de Cultura (SNC) – Lei nº 12.343/2010. Tais instrumentos dotam o Estado de um conjunto de atribuições relacionadas ao desenvolvimento de ações em direção à valorização do patrimônio cultural brasileiro; à produção, promoção e difusão de bens e serviços culturais; à formação de pessoal qualificado para a produção e gestão cultural em suas múltiplas dimensões; à democratização do acesso aos bens e serviços de cultura; e à valorização da diversidade étnica e regional (Brasil, 2010).

O PNC, em seu capítulo II, tópico 2.1, propõe como estratégia de enfrentamento ao racismo e de defesa da promoção da igualdade para as culturas negras e comunidades tradicionais:

realizar programas de reconhecimento, preservação, fomento e difusão do patrimônio e da expressão cultural dos e para os grupos que compõem a sociedade brasileira, especialmente aqueles sujeitos à discriminação e marginalização: os indígenas, os afro-brasileiros, os quilombolas, outros povos e comunidades tradicionais e moradores de zonas rurais e áreas urbanas periféricas ou degradadas; aqueles que se encontram ameaçados devido a processos migratórios, modificações do ecossistema, transformações na dinâmica social, territorial, econômica, comunicacional e tecnológica; e aqueles discriminados por questões étnicas, etárias, religiosas, de gênero, orientação sexual, deficiência física ou intelectual e pessoas em sofrimento mental (Brasil, 2010, p.1, grifo nosso).

No estado da Bahia, em 2011, foi aprovada a Lei Orgânica da Cultura – Lei nº 12.365/2011 –, que, em seu capítulo II, alínea VIII, recomenda “valorizar e promover a cultura da paz e do respeito às diferenças étnicas, de gênero e de orientação sexual” (Bahia, 2011, p. 6). Nesse mesmo ano, foi criado o Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI), vinculado à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), através da Lei nº 12.212/2011. O CCPI tem como objetivo fomentar, proteger, promover e criar políticas de valorização e fortalecimento das manifestações populares e das identidades étnico-raciais, entre elas as de matrizes africanas, indígenas, ciganas, culturas sertanejas e outras expressões culturais do estado da Bahia (Bahia, 2011).

Em 2014, foi aprovado o Plano de Cultura da Bahia – Lei nº 13.193/2014 –, que, em seu capítulo II, destaca a importância de:

[...] proteger e promover a diversidade cultural, a criação artística, suas manifestações e as expressões culturais, individuais ou coletivas, de todos os *grupos étnicos e suas derivações sociais*, reconhecendo a abrangência da noção de cultura em todo o território nacional e garantindo a multiplicidade de seus valores e formações (Bahia, 2014, p. 2, grifo nosso).

A partir de escutas e diálogos da sociedade civil com a Fundação Cultural Palmares, nesse mesmo ano foi criado o Plano Setorial para a Cultura Afro-brasileira, no âmbito do MinC (Fundação Cultural Palmares, 2014). O plano, conforme Leite Junior (2019, p. 31-36, grifo nosso),

[...] *reconhece os povos tradicionais de matriz africana, as comunidades de terreiros de Candomblé e Umbanda, sua diversidade linguística, sua produção intelectual, musical, seus costumes e sua concepção de território, como um patrimônio cultural brasileiro e contínuo civilizatório de povos oriundos de diversas regiões do continente africano, e orienta a transversalidade e inter-setorialidade dialógica das políticas e dos órgãos públicos federais, estaduais e municipais e, entre as instâncias de participação social*. Desse modo, promove

o acesso e intercâmbio da cultura afro-brasileira, igualitariamente, em todo o território nacional e fora dele. [...] figura como um documento que fortalece a perspectiva de políticas de estado para o segmento da cultura afro-brasileira. Contribui com devida legitimidade de quem promoveu um processo amplo de participação, com as políticas culturais nas três esferas de governo e deve ser utilizado como uma ferramenta da sociedade civil para a implementação das políticas para a cultura afro-brasileira [...].

No campo das políticas culturais voltadas ao patrimônio cultural, as referências culturais de matriz africana e afro-brasileira também foram invisibilizadas historicamente (Oliveira, 2019). Ainda assim, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) reconheceu, por meio do registro e de tombamentos, alguns terreiros de candomblé e manifestações culturais da cultura negra, como, em Salvador, o Terreiro da Casa Branca/Ilê Axé Iyá Nassô Oká (1986), o Terreiro do Axé Opô Afonjá (2000), o Terreiro dos Gantois (2005), o Terreiro Tumba Junsara (2018), o Terreiro de Candomblé do Bate-Folha (2003) e, mais recentemente, o Terreiro Ilê Axé Icimimó Aganjú Didê (2024), da cidade de Cachoeira. No campo do registro, diferentes expressões foram reconhecidas, como o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2004), o Ofício de Baiana de Acarajé (2005) e o Bembé do Mercado (2019). Trata-se, ainda, de uma minoria de expressões, considerando o quantitativo de bens já tombados e registrados por essa instituição nacionalmente. Ainda assim, trata-se de um importante reconhecimento desses saberes e fazeres afro-brasileiros (Oliveira, 2019).

O cenário cultural brasileiro vivenciou, após os mandatos de Lula como presidente, um período marcado por instabilidades e desmontes das políticas públicas de cultura. Esse período teve como marco inicial o golpe e o *impeachment* da presidenta eleita Dilma Rousseff, seguido do governo provisório de Michel Temer (2016 a 2020). No governo Jair Bolsonaro (2019-2022), foi extinto o MinC e criada uma Secretaria Especial de Cultura, vinculada a outros ministérios, como o de Turismo

e, em seguida, o de Cidadania. Durante esse governo, sete gestores estiveram à frente da secretaria, em um período que ficou marcado na história da cultura brasileira como “tempos sombrios” (Colling; Sampaio, 2022).

Apesar desse contexto, em 2020, em razão da pandemia da covid-19 e de toda uma mobilização da classe artística brasileira, gestores e poder legislativo, foi sancionada no dia 29 de junho de 2020 a Lei Federal nº 14.017, conhecida como Lei Aldir Blanc, que estabeleceu um conjunto de ações para garantir renda emergencial para os trabalhadores da cultura e a manutenção dos espaços culturais brasileiros durante o período da covid-19 (Brasil, 2020). O seu inciso II³ previu subsídios mensais para a manutenção de espaços artísticos e culturais e, em seu artigo 8º, compreendeu como espaços culturais, entre outros, “X – centros artísticos e culturais afro-brasileiros” e “XII – espaços de povos e comunidades tradicionais”, o que possibilitou o apoio a terreiros de candomblé através de seus instrumentos de fomento.

Após a Lei Aldir Blanc, em 08 de julho de 2022, foi aprovada a Lei Complementar nº 195/2022, designada como Lei Paulo Gustavo. Tal legislação visou respaldar ações emergenciais no âmbito cultural por meio de editais e convocações. No inciso 9º da lei foi prevista a inclusão das “manifestações artísticas culturais afro-brasileiras” e das “culturas dos povos e comunidades tradicionais de matriz africana”, motivo pelo qual os terreiros se qualificaram também para receber o fomento previsto nessa Lei (Brasil, 2022). Além disso, tem-se, no artigo 17º, a previsão de que o Estado assegure mecanismos de estímulo à participação e ao protagonismo de “mulheres, negros, de indígenas, de povos tradicionais, *inclusive de terreiro* e quilombolas, de populações nômades, de pessoas do segmento LGBTQIA+, de pessoas com deficiência e de outras minorias”, a partir de cotas e critérios diferenciados (Brasil, 2022, grifo nosso).

O segundo semestre de 2022, com a disputa das eleições presidenciais no Brasil, foi marcado por tensões culturais em todo o território

nacional. O discurso do então presidente e candidato à reeleição, Bolsonaro, do Partido Liberal (PL), foi marcado por uma retórica de ódio, por uma hostilidade em relação às diferenças, intensificando-se a perseguição dirigida aos adeptos das religiões de matriz africana. Nesse cenário, os terreiros de candomblé foram alvos de ataques, resultando na vandalização de seus templos e na ameaça à integridade física de seus praticantes, instaurando assim um período de apreensão e desrespeito público às comunidades religiosas pertencentes a esse segmento.

A perspectiva de mudança estava na possibilidade de eleger um candidato sensível a essa causa, sendo o então candidato Luiz Inácio da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), a principal figura a suscitar essa esperança. Mesmo Lula não tendo se posicionado de forma mais incisiva em relação ao tema da religião, ele foi alvo de ataques racistas e difamações propagadas por meio de *fake news*, por parte de seus oponentes, em virtude de sua postura e sensibilidade em relação aos terreiros de candomblé.

O povo brasileiro democraticamente elegeu Lula como presidente do Brasil, com 59.563.912 votos. Em seu discurso de posse em 2023⁴, Lula apresentou uma defesa da diversidade e dos direitos humanos para o Brasil. Comprometeu-se em garantir que todos os brasileiros poderiam “*exercer livremente sua religiosidade*” e fundou o Ministério da Igualdade Racial, enfatizando publicamente que não é admissível que “[...] *negros e pardos continuem sendo a maioria pobre e oprimida de um país construído com o suor e o sangue de seus ascendentes africanos*”. Além disso, criou o MinC, defendendo que: “*uma política cultural democrática não pode temer a crítica nem eleger favoritos*” (Lula da Silva, 2023).

Em 2023, pela primeira vez na história, o MinC tem à sua frente uma mulher negra, nordestina, artista e gestora cultural, a cantora Margareth Menezes. A ministra assumiu sob o lema “a cultura toma posse” e, em seu discurso de posse, afirmou a cultura como “*força motriz de um povo, como o sangue nas veias do corpo que leva os nutrientes vitais*” e

o elemento africano e afro-brasileiro como fundamental para a construção da política pública cultura nacional: “*a cultura brasileira [...] é como a força inquebrantável dos ancestrais africanos*” (Menezes, 2023). Assumiu também o compromisso de pautar a realidade da cultura negra na construção das nossas políticas culturais por meio da realização de conferência temática intitulada “Cultura e igualdade racial”⁵.

No território baiano, as políticas culturais mantiveram-se na mesma linha que vinham sendo guiadas nos últimos quatro anos, durante o governo de Rui Costa (PT), de 2018 a 2021. Tivemos uma primeira mulher, negra, à frente da SecultBA; o apoio direto a blocos afros por meio do Programa Ouro Negro; o apoio a festas populares e a execução da Lei Aldir Blanc Bahia. Apesar dessas iniciativas, o governo de Rui Costa foi criticado pelo campo cultural pela descontinuidade de algumas políticas e pelo enfraquecimento das instituições por elas responsáveis. Com a eleição de Jerônimo Rodrigues (PT) como governador, em 2022, fora a mudança de equipe e um maior orçamento da pasta da cultura, por conta da Lei Paulo Gustavo, pouca coisa mudou em termos de políticas.

Em 2023, dos 26 editais lançados através do Programa Lei Paulo Gustavo Bahia, apenas os editais Vozes Culturais da Bahia, na linha Culturas Identitárias, do CCPI, e o Lunda Kingana: Preservando Memória, na linha Terreiros de Candomblé Protegidos Provisoriamente, do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (Ipac), inseriram os povos e comunidades de terreiro/de matriz africana em seu fomento. Entretanto, iniciativas de comunidades de terreiros poderiam apresentar seus projetos em outros editais, mesmo não havendo menção direta nos mesmos quanto a essa possibilidade. Vale destacar a inclusão de cotas em todas as linhas de incentivo da SecultBA.

As discussões em torno da questão étnico racial nas políticas e na gestão pública brasileira, atualmente, têm se dado de modo transversal, em diferentes pastas do governo, com destaque para o Ministério da

Igualdade Racial em esfera nacional e a Secretaria de Promoção da Igualdade Racial (Sepromi) no estado da Bahia⁶. Ambas as instituições têm a cultura da população negra brasileira como elemento central em sua atuação.

O conjunto das formulações de políticas públicas culturais no Brasil e na Bahia, apesar dos retrocessos nos “tempos sombrios” recentes, tem contribuído, paulatinamente, para o desenvolvimento de uma concepção de cultura mais inclusiva, democrática e igualitária, embora ainda muito distante do que a realidade demanda.

Os terreiros de candomblé e a gestão cultural: aproximações possíveis

Pierre Verger (2018) em *Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo*, Vivaldo Costa Lima (2003) em *A família de santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia: um estudo de relações intra-grupais*, Roger Bastide (2001) em *O candomblé da Bahia*, Reginaldo Prandi (2001) em *Mitologias dos orixás*, Carlos Petrovich e Vanda Machado (2004) em *Ire Ayó: mitos afro-brasileiros*, Nina Rodrigues (1982) em *Os africanos no Brasil*, Mãe Stella de Oxossi (1993) em *Meu tempo é agora*, Vilson Caetano de Sousa Junior (2011) em *Na palma da mão* e tantos outros(as) autores(as) apresentaram ao mundo o candomblé da Bahia e do Brasil, suas origens, suas especificidades ritualísticas, assim como a dinâmica dos espaços sagrados nos quais vivem as pessoas que o praticam e os modos como essas pessoas cultuam a sua espiritualidade e reverência aos orixás e encantados. A maior parte desses estudos, entretanto, buscou entender os terreiros como espaços de preservação da memória, formação e perpetuação dos valores sagrados e culturais afro-brasileiros.

Os terreiros de candomblé são espaços sagrados de culto e celebração do panteão africano no Brasil, são espaços constituídos de cultura, arte e fé. Mas os adeptos das religiões nesses espaços, além de consagração e

celebração ao culto religioso, criam, produzem e circulam seus saberes e práticas artísticas e culturais cotidianamente. Então, os terreiros são espaços de convívio comunitário, além de territórios de formação e aprendizagem (Machado, 2017). Nesses espaços dos terreiros, são grafadas memórias, temporalidades e subjetividades que caracterizam e identificam os mesmos, por via de narrativas de diferentes sociedades (Mauss, 2003) e em diferentes tempos, contemplando comunidades de nações diversas (Ketu, Angola, Jeje) e diferentes conformações (candomblés, umbanda), espaços mais novos e mais velhos, a língua de cada povo, tradições distintas. São constituídos por uma organização diversa e peculiar e integram outros elementos em sua composição, além dos essencialmente religiosos, como recursos materiais, humanos e, sobretudo, criativos.

As ações que são desenvolvidas nos espaços dos terreiros são intrínsecas aos saberes cosmopolíticos das identidades afrodiaspóricas, traduzidas na diáspora brasileira via saber cultural, religioso e social (Bastide, 2001; Lima, 2003). Quanto a isso, Jaime Sodré Pereira (2006, p. 134) argumenta que “o terreiro de Candomblé, enquanto organização, representa a particularização de uma perspectiva comunitária”, ou seja, acontece dentro de uma lógica cooperativista e familiar: são pais, irmãos, filhos, tios e avós de santo.

Nas ruas das cidades da Bahia, é comum perceber a presença de pessoas portando adereços de candomblé, vendendo e/ou distribuindo acarajés e abarás, ambas iguarias comuns do culto aos orixás nas religiões de matriz africana. Na culinária, o modo de saber/fazer da cozinha de terreiro se espalhou no cardápio baiano e foi se proliferando nas mesas brasileiras: é caruru, é feijoada, é mingau e tantos outros pratos típicos dos terreiros. As indumentárias, os tecidos com traços africanos, as pulseiras, os colares, as guias de contas e tantos outros adereços que compõem o acervo das religiões de matriz africana passaram a estar presentes no dia a dia das cidades da Bahia. Os elementos que adornam na religião, foram e continuam sendo responsáveis pela

sobrevivência da população negra, assim como pela mobilização da cadeia produtiva da cultura na Bahia, fomentando a economia da cultura e criativa oriundas dessas comunidades (Jesus, 2021).

As festividades públicas dentro dos terreiros, sejam aquelas de cunho religioso sejam aquelas de convívio social, incluem os elementos ancestrais para a sua constituição. A programação cultural dos terreiros no Recôncavo Baiano é formada por cursos de cortes e costura, aulas de dança afro, cursos de culinária, aulas de música, de língua iorubá, sambas, caminhadas, seminários, rodas de conversas etc. Essas ações evocam a ancestralidade para a sua condução, por exemplo, nenhuma dessas atividades inicia sem antes saudar o orixá regente do dia, pedir licença e outras práticas religiosas.

Ao produzir uma caminhada contra a intolerância religiosa, todas as pessoas adeptas das religiões de matriz africana irão de branco, com guias brancas nos pescoços, em símbolo de paz e, ao mesmo tempo, em referência ao patrono entre os orixás, que é Oxalá. A mesma coisa é a realização de um samba de roda de referência aos caboclos, a festa dos Ibejis, a feijoada de Ogum e tantas outras atividades culturais que são abertas ao público e tem um vínculo direto com os elementos do sagrado. Cabe lembrar que as cerimônias dos terreiros, em sua maioria, são abertas ao público, sendo restritas apenas aquelas que cabem às pessoas iniciadas na religião.

As ações desenvolvidas pelos terreiros acionam conhecimentos próprios da ancestralidade, reconhecida como elemento essencial para a organização de todas as atividades correlacionadas às religiões de matriz africana. Envolvem dança, culinária, vestimentas, indumentárias, tecidos, cores e símbolos que codificam as características dos orixás, dos inkisses, dos caboclos e outras entidades (Oliveira, 2005). É comum que não haja uma separação entre o que é produzido dentro dos terreiros e aquilo que é sagrado, eles se misturam e formam uma composição única.

Os modos como os terreiros se organizam, produzem e fomentam suas atividades são nutridos pelos elementos da solidariedade, da mutualidade e do cooperativismo, tanto em suas práticas cotidianas, como nas práticas rituais e sagradas. As ações que vêm sendo realizadas dentro dessas comunidades possuem um *modus operandi* que revela singularidades de suas práticas organizacionais e criativas, formadas pela efervescência religiosa, cultural, criativa, emocional e identitária que envolve seus protagonistas: o povo de santo. Os terreiros são como um útero, espaço de fertilidade, desenvolvimento socioeconômico, sociocultural e, sobretudo, um espaço de formação e cidadania do povo negro no Brasil (Jesus, 2021). Os modos de organização e produção das atividades reverberam no cotidiano e acabam possibilitando a construção de um saber nutrido em seus elementos formacionais (Santos, B., 2009).

Vale ressaltar que, mesmo diante das semelhanças entre os terreiros, há particularidades que refletem as origens e tradições de suas nações, bem como outras questões que dizem respeito à arena política de participação e disputa. Mas há um elemento capaz de gerar uma coesão social pautada pela efervescência coletiva, de trocas, de significados, de emoções, de signos, de valores, de sociabilidades, cuja principal expressão é o respeito à fé e à ancestralidade negra, a qual convoca esses terreiros a cultivar e reverenciar os inkisses, orixás, caboclos e encantados (Oliveira, 2005).

Contudo, o desenvolvimento das ações realizadas pelos terreiros aciona também conhecimentos e saberes próprios do âmbito da gestão e da produção cultural, ainda que isso não seja devidamente reconhecido no ambiente acadêmico. Essas ações envolvem procedimentos organizacionais, contábeis e financeiros, captação de recursos, planejamento, compras, pagamentos, prestação de contas, relatórios etc. em seu dia a dia; assim como habilidades em comunicação, conhecimentos legais e políticos, que são acionados nas articulações tecidas, e saberes

religiosos essenciais para a realização de qualquer atividade desenvolvida em suas casas.

Conforme aponta Tozi (2016, p. 17, grifo nosso),

apesar de sua organização política particular e valores pautados em outras temporalidades e relações sociais que mantiveram *os terreiros como espaços de resistência da população negra*, essas comunidades sempre mantiveram diálogo com os poderes públicos, não apenas através do sistema de repressão da força policial, mas através de relações de favores e de reciprocidade com membros influentes da sociedade. Além desses fluxos de influência com membros externos, as comunidades de terreiro possuem em sua hierarquia cargos responsáveis por funções de manutenção de aspectos do sagrado como também relacionados a assuntos políticos.

Existem, em torno da organização de suas atividades, fundamentos, preceitos, datas, horários e conhecimentos que não se limitam às ações desenvolvidas, mas envolvem práticas de produção e gestão envolvidas.

Alguns estudos têm buscado trazer essa discussão sobre a contribuição de outros saberes para o campo da gestão cultural, entre eles encontramos o artigo “Aprendendo com o Axé: a experiência da gestão cultural na Associação Beneficente Ilê Axé Oju Onire”, de José Raimundo Lima Chaves e Luciano Simões (2021); a dissertação *Bembé do Mercado em Santo Amaro: política, gestão cultural e a economia da cultura e criativa nas festas das religiões de matriz africana*, de Murillo de Jesus (2021); e a tese de doutorado de Mércia Queiroz (2021), intitulada de *Folias divinas em redes: patrimônio imaterial, gestão cultural e economia criativa na Festa de Iemanjá em Salvador*.

É preciso salientar que a organização e a produção das ações culturais e artísticas nos terreiros não se restringem aos elementos técnicos e administrativos da gestão cultural (Bezerra, 2018; Nussbaumer; Kauark, 2021), uma vez que esses espaços articulam conhecimentos, técnicas e dinâmicas diferentes para a realização de suas ações se

comparadas às de espaços como teatros, museus, bibliotecas, galerias, entre outros.

A compreensão do conceito de cultura em debate nos últimos anos ainda não reflete a produção e a criação das comunidades negras em geral, e dos terreiros em particular. Não por acaso, Antônio Bispo dos Santos (2023), conhecido como “Nego Bispo”, nos alertou que por muito tempo acabamos por entender e interpretar as experiências dos povos que foram colonizados sob o prisma de um referencial eurocentrado, o que acaba provocando um silenciamento, apagamento e esvaziamento dessa cultura.

Para Bispo dos Santos (2023, p. 11-12, grifo nosso),

a arte é conversa das almas porque vai do indivíduo para o comunitarismo, pois ela é compartilhada. A cultura é o contrário. Nós não temos cultura, *nós temos modos – modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, modos de vida*. E os modos podem ser modificados. Quando a gira está rolando num terreiro e alguém puxa um ponto, todo mundo canta junto. [...] A cultura é uma coisa padronizada, mercantilizada, colonial. *Os colonialistas dizem que não temos cultura quando não nos comportamos do jeito deles*. Quem não sabe tocar piano ou não sabe o que é música erudita, quem nunca frequentou um teatro, quem não frequenta o cinema, para eles, não tem cultura. *Para nós, quem não sabe dançar e cantar no batuque, quem não sabe fazer uma comida, quem não se emociona com a cantiga de um pássaro não tem um modo agradável de viver*.

Tal provocação de Nego Bispo, de alguma forma, dialoga com a proposta do pesquisador peruano Victor Vich (2014-2015, p. 19) de que é preciso “desconstruir a cultura com elementos da própria cultura, isto é, tentar desmontar os imaginários hegemônicos utilizando valores culturais e assim começar a difundir outro tipo de representações sociais”, que é o esforço deste estudo, na medida que busca incluir os espaços culturais dos terreiros de candomblé na agenda da política e da gestão cultural brasileira e baiana.

De acordo com Vich (2014-2015), uma gestão e uma política cultural democráticas devem permitir que os grupos excluídos tenham a oportunidade de se representar e significar sua própria condição política. Esse é o anseio dos(as) atores e atrizes culturais das religiões de matriz africana, ao se expressarem nas esferas públicas, assim como o nosso objetivo ao buscar identificar experiências e práticas culturais e artísticas dos terreiros de candomblé e apontar a sua relação e contribuição para a discussão acadêmica no campo da gestão cultural, representando uma atualização tanto epistêmica quanto estética do mesmo (Jesus, 2020).

Considerações finais

Em 2023, o Brasil viveu momentos marcantes no campo da difusão da cultura negra. Em São Paulo, a 35ª edição da Bienal de São Paulo trouxe, por meio da curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel, o tema “As coreografias do impossível”, que apresentou um arcabouço da produção negra contemporânea em artes visuais, com base nas influências diaspóricas africanas e dos povos originários, com a participação de mais de 100 artistas e coletivos culturais⁷. Entre as obras expostas, vale destacar a exposição intitulada “Floresta de infinitos”⁸, proposta por Ayrson Heráclito e Tiganá Santana, que, inspirados na cosmovisão africana, nos povos originários e no protagonismo de personalidades das religiões de matriz africanas na Bahia, reuniram elementos sagrados, históricos e artísticos que são representativos das mudanças que vêm marcando o momento atual da arte contemporânea.

O Serviço Social do Comércio (Sesc) Belenzinho, também em São Paulo, lançou a exposição “Brasis – arte e pensamento negro”, com a curadoria de Igor Simões, juntamente com Lorraine Mendes e Marcelo Campos. A exposição reuniu a produção de 240 artistas negros do cenário brasileiro e resultou em um catálogo com as suas principais

obras, entre elas algumas de Mestre Didi, Manuel Querino, Abdias Nascimento e tantos outros (Simões; Mendes; Campos, 2023). Muitas das obras expostas têm inspiração direta em elementos culturais e artísticos que integram as religiões de matriz africana.

Paralelo a isso, o Itaú Cultural e o Instituto Tomie Ohtake, ainda na capital paulista, lançaram uma exposição com as produções visuais do Acervo da Laje, museu-casa-escola localizado no subúrbio de Salvador (BA), com o título “Ensaio para o Museu das Origens”⁹. As obras do Acervo da Laje também foram expostas em “Dos Brasis”, no Sesc Belenzinho, e na exposição “Brasil Futuro: as formas da democracia”, no Solar do Ferrão, na cidade de Salvador. Muitas das obras do Acervo apresentam características da formação da cultura negra na Bahia invisibilizadas no circuito comercial local das artes visuais, sendo produzidas por artistas do próprio Subúrbio Ferroviário de Salvador. Não à toa, esse espaço, idealizado pelos professores José Eduardo Ferreira dos Santos e Vilma Santos, começa a ser reconhecido como sendo um dos espaços e acervos mais pujantes da arte contemporânea brasileira¹⁰.

Instituições como o Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (SecultSP)¹¹, e o Museu Afro-Brasileiro (Mafro), da Universidade Federal da Bahia (UFBA)¹², são grandes referências na manutenção e preservação artística e cultural da cultura negra no Brasil, sobretudo pelo seu acervo diverso e pela compilação dos universos culturais africanos e afro-brasileiros, apresentando temas relacionados à religião, ao trabalho, à arte, à escravidão, à educação, à alimentação e outros correlatos à história e às influências africanas na formação da sociedade brasileira.

Em Salvador, recentemente, foram reabertos o Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, conhecido pela sua sigla Muncab, e o Museu de Arte Contemporânea da Bahia (MAC-Bahia). As exposições de reabertura desses espaços culturais valorizaram elementos que integram a cultura de matriz africana e destacaram a proeminência no modo como

essa matriz influenciou as culturas baiana e brasileira. Entre essas, destaca-se a exposição “Agô”, de Ayrson Heráclito, que exhibe elementos dos orixás em suas fotografias e produções, reconhecendo-os artisticamente e atribuindo-lhes nomes comuns aos elementos sagrados da religião.

Poderíamos citar outras iniciativas recentes centradas na cultura afro-brasileira, mas chamamos a atenção para a presença, na maioria delas, de elementos que fazem parte da programação dos terreiros de candomblé, preservados ao longo de séculos e revalorizados constantemente. Isso não se faria sem uma complexa compreensão de produção e gestão cultural, tanto por parte de seus(suas) praticantes e detentores(as) como daqueles(as) que reconhecem, valorizam e ressignificam sua forte influência na arte contemporânea.

O que se evidencia é que a arte afro-brasileira apresenta ao mundo os elementos sagrados que compõem as religiões de matriz africana no Brasil e ampliou a sua concepção para além das comunidades de terreiros. As religiões de matrizes africanas e as artes desenvolvem um diálogo incessante para a mediação de confluências e interpretações de ritos, práticas litúrgicas, perspectivas de compreensão de mundo e modos de saber, fazer e pensar sobre a vida (Lacerda; Teruya, 2020; Mattos, 2014).

Os espaços de memória da cultura negra, e do que entendemos como “arte afro-brasileira”, são diretamente influenciados pelas religiões de matriz africana no Brasil, sendo os terreiros os grandes templos de criação e preservação desses saberes. Para Kabengele Munanga (2019, p. 148), foi “por meio da religião africana que muitos elementos culturais tiveram espaço para expressão no Brasil, dentre eles, a arte”.

Quando mergulhamos no universo dos terreiros de candomblé do Recôncavo Baiano, somos surpreendidos por um cenário repleto de mistérios e desafios. As ações desenvolvidas vão além da mera ideia instrumental da produção cultural (Avelar, 2010): elas se tornam um desafio criativo e inventivo que se sustenta no sagrado, pela busca de

orientação e inspiração na ancestralidade para criar e desenvolver suas atividades cotidianamente. Dentro dos terreiros, são utilizadas táticas e competências religiosas e técnicas que viabilizam as suas ações e, mesmo diante da escassez, são desenvolvidas tecnologias visando a sustentabilidade das atividades cotidianas. Apesar disso, as comunidades de terreiros de candomblé ainda sentem a necessidade de uma política específica, de um apoio direto por parte do Estado, que considere suas realidades, importância e modos de saber, fazer e produzir.

A gestão cultural, nesse contexto, é um tema ainda pouco explorado, carece de estudos, pesquisas e análises inovadoras sobre o tema. O cenário dos terreiros se revela como um campo fértil para a exploração de novas ideias e perspectivas, para o desvendamento de outras práticas e saberes que podem contribuir para o desenvolvimento de políticas culturais mais inclusivas e sensíveis.

Conforme Nussbaumer e Kauark (2021), é preciso repensar as políticas públicas para a cultura e, conseqüentemente, as práticas de gestão cultural, de modo que sejam consideradas outras realidades, para além daquelas tradicionais, e assumidos posicionamentos mais engajados. Como bem nos lembra também Souto (2020), é preciso um posicionamento mais firmemente anticolonial no âmbito da atuação das políticas culturais e da gestão cultural, reconhecendo, por exemplo, a experiência negra e do aquilombamento como uma tecnologia de gestão cultural.

Nesse sentido, identificar experiências e práticas dos terreiros de candomblé, apontando a sua contribuição para o campo da gestão cultural, pode fortalecer o potencial da própria atividade. O entendimento do valor associado a essas práticas e fazeres pode ampliar a compreensão sobre a realidade da diversidade cultural brasileira, bem como expandir as possibilidades de promoção e emancipação dos diversos atores ligados às comunidades de terreiros na Bahia e suas ramificações pelo território brasileiro.

Consoante ao que defende Vich (2014-2015, p. 18), quando afirma que “construir um projeto politicamente relevante de política cultural implica, sobretudo, ativar a produção de novas identificações imaginárias”, defendemos a luta pela garantia dos direitos culturais dos povos e comunidades de terreiros por meio da construção de um projeto de política cultural e de uma atuação em gestão cultural que busquem a transformação social considerando outros saberes e práticas, não somente aqueles hegemônicos.

Referências

AMORIN, A. M. *Legislações culturais*. Salvador: Secretaria de cultura-BA, 2013.

AVELAR, R. *O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Duo, 2010.

BAHIA. *Lei nº 12.212, de 04 de maio de 2011*. Modifica a estrutura organizacional e de cargos em comissão da Administração Pública do Poder Executivo Estadual, e dá outras providências. Salvador: [s. n.], 2011. Disponível em: <http://www.seia.ba.gov.br/sites/default/files/legislation/LEI%20N%C2%BA%2012.212%20DE%2004%20DE%20MAIO%20DE%202011.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2021.

BAHIA. *Lei nº 13.193, de 13 nov. 2014*. Aprova o Plano Estadual de Cultura da Bahia e dá outras providências. Salvador: [s. n.], 2014. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/ba/lei-ordinaria-n-13193-2014-bahia-aprova-o-plano-estadual-de-cultura-da-bahia-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 5 de mar. 2021.

BASTIDE, R. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BEZERRA, J. H. Política cultural e gestão nas culturas populares. In: BARROS, J. M.; BEZERRA, J. H. (org.). *Gestão cultural e diversidade: do pensar ao agir*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2018. p. 76-97. Disponível em: <https://observatoriadadiversidade.org.br/wp-content/>

uploads/2019/08/Gestao_cultural_e_diversidade.pdf. Acesso em: 12 set. 2022.

BRASIL. Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos. *Relatório sobre intolerância e violência religiosa no Brasil (2011-2015)*: resultados preliminares. Brasília, DF: Secretaria Especial de Direitos Humanos, SDH/PR, 2016. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/aceso-a-informacao/participacao-social/cnrdr/pdfs/relatorio-de-intolerancia-e-violencia-religiosa-rivir-2015/view>. Acesso em: 12 set. 2022.

BRASIL. Presidência da República. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 5 fev. 2024.

BRASIL. Presidência da República. *Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007*. Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. Brasília, DF: Presidência da República, 2007. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm. Acesso em: 24 de junho de 2021.

BRASIL. Presidência da República. *Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989*. Define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor. Brasília, DF: Presidência da República, 1989. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7716.htm. Acesso em: 10 jul. 2023.

BRASIL. Presidência da República. *Lei nº 8.081, de 21 de setembro de 1990*. Estabelece os crimes e as penas aplicáveis aos atos discriminatórios ou de preconceito de raça, cor, religião, etnia ou procedência nacional, praticados pelos meios de comunicação ou por publicação de qualquer natureza. Brasília, DF: Presidência da República, 1990. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8081.htm#:~:text=L8081&text=LEI%20N%C2%BA%208.081%2C%20DE%2021,por%20publica%C3%A7%C3%A3o%20de%20qualquer%20natureza. Acesso em: 10 jul. 2023.

BRASIL. Presidência da República. *Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010*. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm. Acesso em: 20 abr. 2020.

BRASIL. Presidência da República. *Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020*. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília, DF: Presidência da República, 2020. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm. Acesso em: 30 nov. 2020.

BRASIL. Presidência da República. *Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022*. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural [...]. Brasília, DF: Presidência da República, 2022. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LCP/Lcp195.htm. Acesso em: 10 dez. 2023.

CHAVES, J. R. L.; SIMÕES, L. *Aprendendo com o axé: a experiência da gestão cultural na Associação Beneficente Ilê Axé Oju Onire*. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 17., 2021, Salvador. *Anais eletrônicos* [...]. Salvador: UFBA, 2020. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132243.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2022.

COLLING, L.; SAMPAIO, A. (org.). *A cultura em tempos sombrios*. Salvador: EdUFBA, 2022.

CONFERÊNCIA MUNDIAL DE COMBATE AO RACISMO, DISCRIMINAÇÃO RACIAL, XENOFOBIA E INTOLERÂNCIA CORRELATA, 3., 2001, Durban. *Declaração e Programa de Ação* [...]. Durban: [s. n.], 2001. Disponível em: <https://www.oas.org/dil/port/2001%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20e%20Programa%20de%20A%C3%A7%C3%A3o%20adotado%20pela%20Terceira%20Confer%C3%Aancia%20Mundial%20contra%20o%20Racismo,%20>

Discrimina%C3%A7%C3%A3o%20Racial,%20Xenofobia%20e%20Formas%20Conexas%20de%20Intoler%C3%A2ncia.pdf. Acesso em: 25 jun. 2021.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. *Plano Setorial para as Culturas Afro-Brasileiras*. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2014. Disponível em: <https://culturasafrobrasil.org.br/wp-content/uploads/sites/7/2016/05/Plano-Setorial-para-Cultura-Afro-Brasileira-para-PUBLICA%C3%87%C3%83O-EM-MAR%C3%87O-2017-1.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2021.

JESUS, M. P. de. *Bembé do Mercado em Santo Amaro: política, gestão cultural e a economia da cultura e criativa nas festas das religiões de matriz africana*. 2021. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34806/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o.%20Murillo%20Pereira%20de%20Jesus.%20Vers%C3%A3o%20Final.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2023.

JESUS, R. de C. D. P. de. *De como tornar-se o que se é: narrativas implicadas sobre a questão étnico-racial, a formação docente e as políticas para a equidade*. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11852/1/Tese_%20Rita%20de%20Jesus.pdf. Acesso em: 2 maio 2020.

JESUS, R. de C. D. P. de. Narrativas implicadas sobre memória, cultura e negritude no Recôncavo da Bahia. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, Salvador, v. 5, n. 14, p. 612-626, maio/ago. 2020. DOI 10.31892/rbpab2525-426X.2020.v5.n14.p612-626. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/8097/pdf>. Acesso em: 12 set. 2022.

LACERDA, E. A.; TERUYA, T. K. Arte afro-brasileira: delineamentos e questões. *OuvirOUver*, Uberlândia, v. 16, n. 1, p. 142-158, jan./jun. 2020. DOI: 10.14393/OUV-v16n1a2020-46821. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/46821>. Acesso em: 15 fev. 2024.

LEITE JUNIOR, L. O. *Políticas culturais afro-brasileiras: os desafios de participação e continuidade*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Políticas e Gestão Cultural) – Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, 2019.

LEITE JUNIOR, L.; QUEIROZ, M. R. F. *Caderno de diálogo: Plano Setorial para a Cultura Afro-brasileira*. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2014. Disponível em: <https://bibliotecadigital.economia.gov.br/bitstream/123456789/602/1/PLANO%20SETORIAL%20PARA%20A%20CULTURA%20AFRO-BRASILEIRA.pdf>. Acesso em: 12 set. 2022.

LIMA, V. da C. *A família de santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia: um estudo de relações intra-grupais*. 2. ed. Salvador: Corrupio, 2003.

LULA DA SILVA, L. I. *Discurso*: de 1 janeiro de 2023. Brasília, DF, 2023. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/932450-leia-o-discurso-do-presidente-lula-na-integra/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

MACHADO, V. *Prosa de Nagô: educando pela cultura*. 2. ed. Salvador, EdUFBA, 2017.

MATTOS, N. C. S. B. de. Arte afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 9, n. 11, p. 119-133, 2014. DOI 10.5965/1808312909112014119. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8175/5646>. Acesso em: 15 fev. 2024.

MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

MENEZES, M. *Discurso de posse como Ministra da Cultura*. Brasília, DF: [s. n.], 2023. 1 vídeo (77 min). Publicado pelo canal Poder360. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=moY_rjK2HB4. Acesso em: 3 fev. 2023.

MUNANGA, K. Arte afro-brasileira: o que é, afinal? *Paralaxe*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 5-23, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46601/30949>. Acesso em: 18 jan. 2024.

NUSSBAUMER, G. M.; KAUARK, G. Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento. *Extraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 197-210, jan./jun. 2021. DOI 10.11606/extraprensa2021.185437. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/185437/177629>. Acesso em: 12 set. 2022.

OLIVEIRA, E. D. de. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. 2005. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/36895/1/2005_tese_edoliveira.pdf. Acesso em: 20 jul. 2023.

OLIVEIRA, O. F. de. A cultura afro-brasileira como patrimônio cultural: reflexões preliminares. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 15., 2019, Salvador. *Anais eletrônicos [...]*. Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111688.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2023.

PEREIRA, J. S. S. *A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi*. Salvador: EdUFBA, 2006.

PETROVICH, C.; MACHADO, V. *Irê Ayó- Mitos afro-brasileiros*. Salvador: EdUFBA, 2004.

PITOMBO, M. Personas festivas: os trabalhadores da cultura nas festas e folguedos populares. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 17., 2021, Salvador. *Anais eletrônicos [...]*. Salvador: UFBA, 2021. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/130730.pdf>. Acesso em: 12 set. 2022.

PRANDI, R. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, M. M. A. de. *Folias divinas em redes: patrimônio imaterial, gestão cultural e economia criativa na festa de Iemanjá em Salvador*. 2021. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia,

Salvador, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34446>. Acesso em: 12 set. 2022.

RODRIGUES, N. *Os africanos no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília, DF: Ed. UnB, 1982.

RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EdUFBA, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SANTOS, A. B. dos. *A terra dá, a terra quer*. Belo Horizonte: Piseagrama; São Paulo: Ubu, 2023.

SANTOS, B. de S. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2009. p. 23-72.

SANTOS, E. F. *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador: EdUFBA, 2009.

SANTOS, M. S. de A. *Meu tempo é agora*. São Paulo: Oduduwa, 1993.

SIMÕES, I.; MENDES, L.; CAMPOS, M. *Dos brasis: arte e pensamento negro*. Belém: Sesc Belenzinho, 2023. Disponível em: https://indd.adobe.com/view/publication/a369677b-1283-4650-a94c-889of9320b35/1/publication-web-resources/pdf/catalogo_PDF_Adobe.pdf. Acesso em: 20 jul. 2024.

SOUSA JUNIOR, V. C. de. *Na palma da minha mão: temas afro-brasileiros e questões contemporâneas*. Salvador: EdUFBA, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/5372/1/_Na%20palma%20da%20minha%20mao_%20temas%20afro-brasileiros%20e%20questoes%20contemporaneas.pdf. Acesso em: 20 jul. 2023.

SOUTO, S. Aquilombar-se: insurgências negras na gestão cultural contemporânea. *Metamorfose*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 133-144, jun. 2020.

TOZI, D. R. *A Agência política do candomblé: caminhos de mediação entre o terreiro e o Estado (2010- 2020)*. 2022. Tese (Doutorado em

Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34793/1/Tese.FINAL_DesireeTozi.18.01.22.compressed.pdf. Acesso em: 22 maio 2023.

TOZI, D. R. *Representação tradicional e representatividade socioestatal de comunidades tradicionais de matriz africana: o I Plano Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana (2013-2015)*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão Pública) – Escola Nacional de Administração Pública, Brasília, DF, 2016. Disponível em: <https://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/2868/1/Desir%c3%a9e%20Ramos%20Tozi.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2021.

TURINO, C. *Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima*. 2. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

VERGER, P. *Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

VICH, V. Desculturalizar a cultura: desafios atuais das políticas culturais. *PragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, ano 5, n. 8, p. 10-21, out. 2014/mar. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10398/7237>. Acesso em: 20 de jan. 2024.

Notas

- 1 Pesquisa de doutorado *Ancestralidade e gestão cultural em terreiros de Candomblé do Recôncavo da Bahia*, de Murillo Pereira de Jesus, desenvolvida sob a orientação da professora Gisele Nussbaumer, no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).
- 2 Essa lei foi alterada em 1990 pela Lei nº 8.081/1990, que explicita os crimes e as punições cabíveis aos “atos discriminatórios ou de preconceito de raça, cor, religião, etnia ou procedência nacional, praticados pelos meios de comunicação ou por publicação de qualquer natureza” (Brasil, 1990).
- 3 “II – subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social” (Brasil, 2020).
- 4 Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/932450-leia-o-discurso-do-presidente-lula-na-integra/>.
- 5 Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/ministra-participa-da-conferencia-tematica-cultura-e-igualdade-racial-em-salvador>.
- 6 Na Bahia, a Sepromi é uma instituição parceira da Secult pelo fomento público do Programa Carnaval Ouro Negro, instância responsável pelo apoio aos blocos de matrizes africanas no carnaval da Bahia.
- 7 Disponível em: <https://bienal.org.br/biblioteca/catalogo-35a-bienal-de-sao-paulo/>.
- 8 Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/ayrson-heraclito-e-tigana-santana/>.
- 9 Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/ensaios-sobre-o-museu-das-origens/>.
- 10 Disponível em: <https://www.acervodalaje.com.br/>.
- 11 Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/emanoel-araujo>.
- 12 Disponível em: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/>.

Espaços culturais entre a gestão e a apropriação social: experimentos de significação da vida e produção de territorialidades

Mariana Albinati

Introdução

A palavra “território” tem sido amplamente utilizada para referir-se a todo tipo de ação cultural quando se deseja evidenciar a sua localização, quando o “onde” da cultura importa. Assim, um museu que se localiza em um conjunto de imóveis em um bairro específico é frequentemente descrito como “museu de território”, um edital que financia ações em regiões periféricas é chamado de “edital territorial”, e ações multilocalizadas ou

aquelas que se localizam no espaço digital são nomeadas como “ações desterritorializadas”.

Entretanto, é fundamental pensarmos o território para além da dicotomia moderna entre natureza e cultura, compreendendo-o como um espaço produzido e significado pelas trocas materiais e simbólicas que nele se estabelecem. Se visto pela ótica do poder/dominação, o conceito de território se refere a espaços delimitados, mensuráveis, regulamentados por leis e contratos. Já pela ótica da cultura/apropriação, território também pode se referir a espaços descontínuos, com conteúdo histórico, de caráter relacional, constituídos por trocas imateriais, em redes que nem sempre se estabelecem no espaço físico, de forma concreta.

Na geografia, autores mais atentos às questões culturais implicadas na constituição de territórios falam em territorialidade como sendo a camada de significação que faz de um espaço qualquer um território. Milton Santos nos ensina que a territorialidade “não provém do simples fato de viver num lugar, mas da comunhão que com ele mantemos” (Santos, 2008, p. 61-62). Para o autor, um espaço funcional – como um teatro, uma praça, um colégio, uma via, um mercado – quando apropriado socialmente, torna-se território.

O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi (Santos, 2000, p. 96).

Nas cidades, como os diferentes grupos sociais dão significado ao espaço? Quais os espaços onde predomina a esfera simbólica, imaterial (e para que grupos)? Qual o papel dos espaços reservados à cultura, os equipamentos culturais, nas relações entre os grupos sociais e as cidades onde vivem? Como os equipamentos culturais interagem com

as diversas territorialidades que os atravessam e os constituem? Como gerir um equipamento cultural público que acolha o local e o global que se manifestam nesse ponto do espaço?

A ideia de território, ampliada de modo a compreender “as relações de domínio e apropriação no/com/através do espaço”, como sintetiza o geógrafo Rogério Haesbaert (2006, p. 78), oferece um valioso ponto de partida para a reflexão contínua sobre a gestão dos equipamentos culturais – espaços esses que, ao mesmo tempo situados e dispersos, podem abrigar linguagens tradicionais da cultura e ser lugar de invenção de novas linguagens e importantes transformações na cultura hegemônica.

Espaço Cultural Alagados: experimento de apropriação social

Na cidade de Salvador, o caso de um espaço cultural diminuto, situado em um de seus bairros mais pobres, ilustra bem a questão da apropriação social como produtora de relações de territorialidade que envolvem os equipamentos culturais.

No início da década de 1980, um grupo de jovens moradores dos Alagados (como ficou conhecida a parte do bairro do Uruguai formada por casas de palafita), participou de uma oficina de teatro que movimentou a vida cultural do bairro. Formaram dois grupos de teatro, escreveram e produziram peças que apresentavam na escola local e, quando começaram a ganhar certa repercussão, fizeram um abaixo-assinado solicitando a construção de um espaço cultural para suas atividades. Em período eleitoral, o então governador, figura histórica do populismo mais rasgado, mandou construir ali um cine-teatro, que exibiu dezenas de filmes em dois anos de pleno funcionamento. Mas os jovens, cuja produção cultural motivou a construção do equipamento, nunca puderam participar de sua gestão, que era tocada pelo Estado, de cima para baixo. Passados dois anos, o equipamento foi fechado

“temporariamente”, houve mudança na gestão e nos usos e, em uma nova leva de construção de palafitas, o imóvel foi parcialmente demolido pelos novos moradores. Telhas, bancos, madeiramento, tudo que pudesse ser aproveitado como material de construção foi retirado dali para as novas moradias.

Evidentemente, a própria precariedade material local é bastante explicativa desse triste fim do cine-teatro, mas a impossibilidade de apropriação daquele equipamento pela comunidade também deve ser considerada. Embora tenha recebido em dois anos de funcionamento centenas de moradores e vizinhos em suas sessões de cinema, não se pode dizer que o equipamento cultural tenha sido efetivamente apropriado, pois, mesmo que pudesse ter com o espaço certo vínculo afetivo, o público não tinha qualquer ingerência sobre a sua programação e funcionamento.

Como resposta à impossibilidade de apropriação do Cine-Teatro Alagados, os grupos culturais locais formaram uma comissão que, ao mesmo tempo, cobrava das autoridades a reconstrução do equipamento depredado e buscava garantir um espaço provisório de trabalho, onde fosse efetivada a gestão compartilhada com a comunidade. Esse espaço provisório, uma sala e um pequeno pátio cedidos pela escola local, abriga ainda hoje o Espaço Cultural Alagados, ligado à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), e gerido em parceria com um grupo de organizações comunitárias com uma longa trajetória de luta.

O caso dos equipamentos culturais de Alagados, do pomposo Cine-Teatro ao improvisado Espaço Cultural, ilustra também algumas barreiras que frequentemente se interpõem à relação de territorialidade entre agentes e espaços culturais. Como se apropriar de um equipamento cultural quando a cultura que tem lugar ali já chega previamente definida, de cima e de fora? Como produzir em um equipamento cultural um território que não aprisione, mas alimente as possibilidades de expressão de grupos sociais frequentemente silenciados? Como um

espaço pode se constituir como referência para a expressão cultural de um grupo social sem contar com a participação direta desse grupo?

Práticas de territorialização estão, portanto, ligadas às possibilidades concretas de apropriação e domínio dos espaços pelos agentes que neles se movem. As frequentes mobilizações populares contra o fechamento, a privatização ou a demolição de equipamentos urbanos, inclusive equipamentos culturais como salas de cinema e antigos teatros, demonstram que as relações de territorialidade são, além de políticas, afetivas, e que essa esfera da vida social, a esfera simbólico-afetiva, é também fundamental para a reprodução da vida.

Espaços culturais e a “luta pela significação da vida”

O filósofo Henry Lefebvre, marxista conhecido pelo olhar atento ao cotidiano e formulador da ideia de direito à cidade, avança na reflexão sobre as necessidades humanas básicas e defende que todos temos

necessidade de ver, de ouvir, de tocar, de degustar, e a necessidade de reunir essas percepções num ‘mundo’. A essas necessidades antropológicas socialmente elaboradas (isto é, ora separadas, ora reunidas, ora comprimidas e ali hipertrofiadas) acrescentam-se necessidades específicas, que não satisfazem os equipamentos comerciais e culturais que são mais ou menos parcimoniosamente levados em consideração pelos urbanistas. Trata-se de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas (Lefebvre, 2001, p. 103).

A necessidade de uma atividade criadora de que fala Lefebvre, é interpretada por outro autor francês, Michel de Certeau, como uma luta pela significação da vida. Certeau, no livro *A invenção do cotidiano: 1: artes de fazer* (1994), distingue duas diferentes concepções de cultura: a “cultura no singular”, que trata de um conjunto de práticas e significados selecionados e delimitados por um grupo de poder, ou seja, a

cultura hegemônica que, conforme seus formuladores, deve ser disseminada entre todos; e a “cultura no plural”, que amplia essa visão, colocando a todos como agentes de cultura e entendendo que a expressão de seu universo simbólico acontece nas resistências miúdas, cotidianas, invisíveis e não enunciadas contra a dominação, nas lutas pela significação da vida. Plurais são as táticas, astúcias cotidianas dos sujeitos insatisfeitos com as limitações impostas por uma cultura hegemônica com a qual não se identificam.

À gestão dos equipamentos culturais cabe olhar para essa cultura no plural, acolhendo as formas de expressão que não foram previstas pela arquitetura prévia, mas que podem dar a ela significados novos, um sentido de existir atribuído socialmente. Essas formas de expressão cultural, talvez desconhecidas ou ainda nem inventadas, vão além da fruição das artes ou mesmo da sua produção. Podem estar em linguagens novas, outras formas de arte, mas também na fruição do próprio espaço e das sociabilidades que ele pode abrigar. Como um espaço cultural pode permitir e estimular relações que eventualmente não se conectem tão diretamente aos seus objetivos curatoriais?

Não pretendemos discutir o conceito de cultura neste texto, mas pode ser bom alinhar a essa altura algumas questões relevantes para se pensar na espacialização desse aspecto da vida humana: que a cultura é muito maior e mais diversa do que o campo da cultura, delimitado por um poder legitimador que carimba aqui sim ali não o selo “cultural”; que os sujeitos sociais, todos eles, produzem cultura e o fazem coletivamente, emprenhando de significado a própria vida; que, parafraseando o intelectual indígena Ailton Krenak, a vida não é útil – e tampouco a cultura precisa ser; que a cultura não é boa em si e que o seu potencial transformador é ampliado quando se reconhece que estruturas extremamente nocivas da nossa sociedade, como o machismo e o racismo, as fobias e normatividades, são também culturais.

Olhar a cultura para além das linguagens artísticas mais ou menos legitimadas pelo campo cultural nos permite vislumbrar também os

espaços culturais por outras perspectivas. A cultura se especializa tanto nos equipamentos culturais, imóveis construídos ou adaptados para a realização de práticas culturais específicas, como em espaços construídos com outras finalidades, que são apropriados pelos agentes em sua produção e expressão cultural. Espaços de encontro, espaços provisórios, ocupados pela ausência de outros mais adequados ou acessíveis; espaços temporários, que se realizam em alguns momentos, mas não permanentemente, sobrepondo aos territórios da reprodução social (do trabalho, do consumo, do tráfego) territorialidades outras, novas possibilidades de exercício do poder – no empoderamento daqueles agentes cotidianamente subordinados – e das culturas no espaço urbano.

Pensar espaços “favoráveis à felicidade”

Esses espaços de expressão cultural são, frequentemente, apropriações festivas da cidade, que fazem irromper no espaço urbano o prazer e o lúdico, tão necessários à reprodução da vida. Também podem ser apropriações forçadas nas lutas sociais, que subvertem os usos cotidianos do espaço colocando em cena os conflitos que emergem tanto das desigualdades socioeconômicas como dos diferentes modos de vida urbanos. É possível, portanto, que alguns espaços na cidade possam guardar, para determinados grupos, o sentido de espaços culturais, mesmo que para o planejamento e a administração pública desempenhem apenas papéis funcionais na circulação de pessoas e mercadorias.

No livro *A Casa da invenção: biblioteca centro de cultura*, Luis Milanesi, professor do departamento de Biblioteconomia da Universidade de São Paulo (USP), em vários momentos pergunta ao leitor: “centro de cultura para quem?”, “a cultura precisa mesmo de uma casa?”. Embora questionando sempre os limites desse tipo de espaço, a crítica de Milanesi contribui para pensar a gestão dos equipamentos que existem concretamente e enfrentam dificuldades das mais variadas para sua apropriação: “Já que existe, pra que serve?”.

O livro, publicado em 1991, reflete sobre a espacialização da cultura a partir da onda de construção de centros culturais públicos que aconteceu por todo o Brasil por volta da década de 1980, inspirada na criação de grandes equipamentos culturais nas capitais de países centrais, como o Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris, e o Lincoln Center, em Nova York.

Milanesi ilustra os conflitos de interesses na criação de espaços culturais através de duas histórias cômicas. Na primeira, o prefeito de uma cidadezinha, animado com a ideia de construir um centro cultural como monumento à sua gestão, se vê às voltas com questões sobre a estrutura do espaço – sua localização e forma arquitetônica – e conclui, diante dos impasses, que a cidade é pequena demais para ter cultura.

No segundo conto, um especialista orienta a prefeitura de outra pequena cidade, propondo uma solução para a “austeridade sem afeto” da instituição biblioteca: criar, além dos espaços tradicionalmente úteis de leitura, acervo etc., uma área destinada à inutilidades. Um lago com carpas e um bar seriam os itens essenciais desse espaço onde se poderia conviver, contemplar, namorar, trocar ideias... O debate entre as autoridades locais não permitiu, no entanto, uma mistura tão radical de funções, ficando o prédio com duas portas distintas: de um lado a biblioteca, reino da leitura e do silêncio, e de outro o centro cultural, lugar de convivência e trocas culturais. Ali, a presença do bar conforma “esse território de Pompituba que [...] faz uma ponte entre a informação e a invenção, permitindo que o pumpitubense conheça o que existe e invente o que é preciso” (Milanesi, 1991, p. 92).

O escritor carioca Luis Antonio Simas (2019, p. 91), no livro *O corpo encantado das ruas*, define um bom botequim como “um centro de manutenção e circulação do saber, como as bibliotecas”. Lugar de socialidades diversas, espaço democrático de trocas afetivas e intelectuais, o bar, quando apropriado por seus frequentadores, se faz território. Porém, é válido lembrar que o território se produz na conjunção entre apropriação e domínio, o que fica evidente quando um bar com

determinada frequência, por exemplo aqueles onde se exalta a masculinidade patriarcal, recebe visitantes de outros grupos. Que mulher não experimentou constrangimentos ao passar nas calçadas onde esses territórios se estabelecem?

O bar, a praça, a esquina para onde se dirigem os adolescentes todos os dias após a aula, a escadaria onde as crianças do bairro inventam brincadeiras, o monumento que serve de refúgio para casais de namorados, a faixa da praia onde as pessoas LGBT se encontram costumeiramente. É preciso olhar para esses espaços do cotidiano, produzidos por usos imprevistos, não planejados, que se constituem como verdadeiros territórios a fim de perceber suas peculiaridades. Lefebvre chama esse olhar de “utopia experimental”, um tipo de investigação que se debruça sobre experiências insurgentes buscando outros repertórios para a produção social do espaço. Ele pergunta: “Quais são, quais serão os locais que socialmente terão sucesso? Como detectá-los? Segundo que critérios? Quais tempos, quais ritmos de vida cotidiana se inscrevem, se escrevem, se prescrevem nesses espaços ‘bem sucedidos’, isto é, nesses espaços favoráveis à felicidade?” (Lefebvre, 2001, p. 110).

Tanto nos equipamentos culturais propriamente ditos como nos diferentes espaços de expressão cultural, uma infinidade de práticas pode inspirar uma gestão interessada no estabelecimento de relações de territorialidade, de laços de pertencimento.

A constituição de territórios está ligada à apropriação e também ao domínio dos espaços e de seus recursos, visíveis ou invisíveis. A dominação pode estar presente, de forma mais ou menos evidente, seja nas ações de fechamento/reforma/privatização realizadas pelo Estado/mercado, seja nas ações mais simbólicas dos grupos sociais, quando determinam códigos de acesso a determinados espaços de seu uso cotidiano. Quando se trata de um universo tão delicado como esse das relações entre grupos sociais e espaços (materiais e simbólicos), cabe uma ausculta muito cuidadosa a fim de entender que relações de domínio estão colocadas e como estas se estabelecem, entendendo inclusive os

agenciamentos que os gestores estabelecem, a partir da sua inscrição na sociedade. O(a) gestor(a), o(a) planejador(a) e o(a) técnico(a) não existem fora do mundo, mas sim como sujeitos culturais com experiências e formas de expressão particulares que colaboram na produção dos espaços em que atuam.

A abertura à participação social na gestão dos equipamentos públicos amplia as possibilidades de apropriação, pois interfere na esfera do domínio/propriedade. Nos bairros populares, diversas iniciativas de gestão participativa podem ser reconhecidas como fonte de inspiração para a gestão cultural. O movimento de museologia social, por exemplo, tem produzido experiências de reelaboração de memórias, composição de acervos e expografias a partir da perspectiva dos moradores das periferias das grandes cidades. Experiências como a do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos (Muquifu), em Belo Horizonte, o Acervo da Laje em Salvador, o Museu da Maré e o Museu das Remoções no Rio de Janeiro vêm estabelecendo, cada uma à sua maneira, estratégias de diálogo com a comunidade do entorno e com o poder público, com formatos variados – conselho gestor, grupos de trabalho temáticos, assembleias regulares, reuniões ampliadas, informativos nas redes sociais, enquetes *on-line*, chamadas públicas para parcerias etc.

Territorialidades e modos de pensar o espaço

Em qualquer formato, o convite à participação dos agentes culturais nas definições sobre o funcionamento de um equipamento estimula suas relações territoriais. No entanto, na contemporaneidade, não é possível falar de território somente a partir da escala local, pois as trocas culturais facilitadas pelas redes tecnológicas possibilitam novas formas de produção territorial, em espaços cada vez mais fluídos. Nesse novo contexto, se articulam e sobrepõem na vida cotidiana territórios

contínuos e descontínuos, a que Haesbaert (2006) chamou territórios-zona e territórios-rede.

O autor defende a ideia de multiterritorialidade como adequada para pensar as possibilidades contemporâneas de apropriação espacial, pois esse conceito trata do predomínio de relações sociais construídas através de territórios-rede, sobrepostos e descontínuos, mas não exclui os territórios-zona, considerando a territorialidade ao mesmo tempo fundada em diferentes dimensões sociais, escalas, formas e dinâmicas.

Embora o bairro, a cidade, a região conformem um território-zona com práticas culturais próprias que precisam ser consideradas, cada equipamento cultural, assim como cada agente ou grupo que inscrevem ali sua própria expressão, inserem esse espaço – centro cultural, pinacoteca, biblioteca, museu, teatro, o que for – em múltiplos territórios-rede. Mesmo as práticas culturais mais tradicionais se inscrevem em redes de significados produzidas através da circulação mundial de ideias, imagens, criatividade e, assim, sua territorialidade não envolve somente a escala local. Como gerir um equipamento cultural que dialogue com o território entendendo que este é ao mesmo tempo zona e rede, local e global?

Um equipamento cultural pode ser pensado sob diversos aspectos, considerando desde a sua realidade material até as relações de territorialidade em que figura – seja pelas relações de domínio e apropriação que estabelece com seus usuários ou pelo papel, mais amplo, que desempenha nas comunidades local, regional ou mesmo global de que participa. Nesse sentido, ao lado da ampliação da ideia de cultura subjacente nas práticas relativas a espaços culturais, a noção de espaço empregada também merece reflexão.

Que noção de espaço está implicada quando se discute a forma arquitetônica e o aparato técnico de um museu? Interessam a topografia do terreno, a inserção do prédio na paisagem urbana ou as formas de interação dos visitantes com as memórias que se deseja mostrar? E quando se pensa sobre o papel “revitalizador” de um centro de cultura

em relação a um bairro? Há como se pensar a forma de gestão, as relações entre o corpo de funcionários e os agentes locais da cultura, sem considerar as condições de uso (segurança, manutenção, equipamentos disponíveis, sinalização) e de apropriação (acessibilidade simbólica) que o espaço físico ocupado oferece?

A teorização do geógrafo britânico David Harvey (2013) nos provoca a pensar que, além da escala, as considerações sobre os espaços, nesse caso sobre equipamentos culturais, também recaem sobre a relação tempo-espaço. Harvey propõe uma categorização tripartite descrevendo o espaço como absoluto, relativo ou relacional.

O espaço visto como absoluto é o espaço do cálculo, da representação gráfica, que não considera as ambiguidades colocadas pelos processos sociais e pelo tempo, no qual estes se inscrevem. Visto como relativo, o espaço material existe em relação com outros objetos que formam a paisagem, estando perto ou longe, dentro ou fora destes. Quando vemos o espaço de uma perspectiva relacional, enquadrados não apenas suas relações materiais, mas também a imaterialidade que o compõe, existindo no presente, embora possam ser memórias, projeções, ideias e sentimentos do passado e para o futuro.

Considerações finais

Aí está o desafio para a gestão de equipamentos culturais públicos. É preciso gerir o espaço absoluto – a construção e manutenção de prédios, a observância às leis de uso do solo, o cuidado e atualização dos equipamentos, as tecnologias adequadas a cada linguagem cultural, a inspeção da dengue, a privada que sempre entope, os bichos que fizeram toca na calha do telhado... Atribuições que, por seu volume e constância, demandam uma enorme energia dentro da complexidade de tarefas implicadas na gestão de um equipamento cultural.

Não se pode deixar de entender e gerir também o espaço relativo: as consequências da proximidade ou distância do equipamento cultural

em relação a outros equipamentos (programações concorrentes, estratégias diferenciadas de comunicação, articulação de funções etc.) e às áreas residenciais (lei do silêncio, vagas de estacionamento, público potencial etc.), as condições de acessibilidade física, a articulação com a prefeitura para criar um ponto de ônibus próximo ou para indicar o espaço cultural nas placas de trânsito, entre outras preocupações.

Mesmo diante das enormes demandas que esses dois enquadramentos já apresentam, é fundamental perceber, entender e gerir o espaço relacional – os significados de que o equipamento cultural é investido por seus públicos usuais (que memórias e desejos os aproximam), por seus públicos potenciais (que memórias e desejos ainda os afastam), suas relações com a vida urbana do bairro, da cidade, seu posicionamento em relação às articulações culturais nacionais, regionais e internacionais e sua curadoria considerando a multiterritorialidade em que se insere.

A gestão de equipamentos culturais, olhando esses espaços com essa perspectiva mais ampla, requer então um equilíbrio delicado e trabalhoso de funções e atividades, que se complexifica ainda mais quando esses espaços se abrem à apropriação e à participação social. Quanto maior a participação, maiores os vínculos e relações, certamente mais complexas serão as demandas. No entanto, à medida em que se descentralizam as decisões, as responsabilidades também podem ser descentralizadas, caminhando para a coletivização não apenas simbólica, mas também material do espaço.

Se não há receitas, manual ou orientações sobre como fazer de um equipamento cultural um território – espaço vivido, apropriado pelas pessoas –, as pistas e inspirações podem ser encontradas na concretezude das práticas dos agentes culturais que inventam espaços pela necessidade e pelo desejo de se expressarem. Nessa tarefa, como em tantas outras do nosso tempo em que buscamos desconstruir o olhar colonizado e inventar mundos possíveis, é preciso ouvir outras vozes, conhecer outras artes de fazer e beber, como nos ensina Antonio Simas

(2019, p. 56), “da sabedoria dos mestres das academias, mas também das ruas e de suas artimanhas de produtores de encantarias no precário”.

Referências

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à mutiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HARVEY, D. O espaço como palavra-chave. *GEOgraphia*, Niterói, v. 14, n. 28, p. 8-39, 2013. DOI 10.22409/GEOgraphia2012.v14i28.a13641. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13641/8841>. Acesso em: 15 mar. 2025.

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

MILANESI, L. *A casa da invenção: biblioteca centro de cultura*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo: razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SIMAS, L. A. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

Participação e comunidade: perspectivas e desafios para uma gestão estatal de equipamentos culturais

Plínio Rattes

Nathalia Leal

Introdução

Os equipamentos culturais são múltiplos em seus formatos e atendem a diversas necessidades e desejos da sociedade, desempenhando papel fundamental na vida cultural, na promoção do mercado cultural, na preservação da memória e, principalmente, na criação de imaginários e subjetividades daqueles que os acessam. A existência de equipamentos culturais no país, estados e municípios ainda é desigual e concentrada em territórios privilegiados, sendo a

construção de equipamentos culturais uma demanda social constante e recorrente nas políticas públicas.

Tradicionalmente, a existência de equipamentos culturais, principalmente os mais tradicionais – teatros, museus, bibliotecas, centros culturais –, está vinculada ao poder público estatal. Desde 1800, já havia no Brasil equipamentos culturais estatais, vinculados diretamente à corte portuguesa, mantidos com recursos da Coroa, que respondiam às vontades e interesses do rei e, conseqüentemente, à manutenção de um padrão e um *status quo* social e cultural (Fernandes, 2019).

Assim, aos equipamentos culturais (ainda) se vinculam perspectivas que restringem suas atuações a uma função distributiva, de lugares privilegiados que se dedicam à difusão de espetáculos artísticos nas linguagens tradicionais, legitimados por uma hegemonia vinculada à elite intelectual e abastada. As gestões de equipamentos culturais que seguem esse padrão, especialmente os estatais, se colocam de forma distanciada dos contextos locais e territoriais invisibilizados, e acabam fortalecendo setores privilegiados do contexto cultural.

O cenário de desmonte estabelecido nacionalmente desde o golpe de 2016 e do mandato de Jair Bolsonaro como presidente do Brasil (2018 a 2022) foi devastador para o setor cultural. A retomada institucional e política de 2023 iniciou um processo de reestabelecimento das políticas culturais, do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e, principalmente, dos espaços participativos na discussão e construção da política pública. Esse movimento tem potencial para reverberar, em alguma medida, nas gestões estaduais e municipais de cultura por todo o país. Contudo, observamos que existem poucas iniciativas de desenvolvimento e discussão de modelos de gestões participativas e compartilhadas entre o Estado e a sociedade civil, que possam ser menos circunstanciais, mais perenes e envolvidas com as comunidades.

A partir dessa constatação, buscamos refletir neste texto sobre duas experiências de gestão de equipamentos culturais na Bahia, que têm a participação social e as demandas locais como elementos centrais

de suas práticas. A primeira delas são os Centros de Artes e Esportes Unificados, ou Praças CEU, de Feira de Santana, uma iniciativa de alcance nacional do governo federal, criada em 2010. A segunda diz respeito ao trabalho realizado pelo Espaço Cultural Alagados, em Salvador, cuja gestão se baseia nas relações e organizações comunitárias do território onde está localizado. Enquanto a primeira experiência se origina de uma proposta governamental que apresenta à sociedade um modelo de operação, a segunda surge da iniciativa e dos enfrentamentos de movimentos populares e comunitários.

Praça CEU: a busca por um modelo de gestão compartilhada

Em 2010, o governo federal lançou o programa Praça CEU¹, destinado a promover cultura, esporte, lazer, assistência social e capacitação profissional, com praças a serem instaladas em áreas com baixo índice de desenvolvimento humano. A iniciativa, liderada pelo Ministério da Cultura (MinC)², tinha como objetivo construir 400 espaços públicos em todo o país, compostos por uma variedade de equipamentos, incluindo bibliotecas, cineteatros, laboratórios multimídia, salas multiuso, pistas de *skate*, quadras esportivas, pistas de caminhada e Centros de Referência em Assistência Social (Cras).

A gestão desses espaços é compartilhada entre prefeitura e comunidade, conforme exigido pelo edital e convênio, através de um grupo gestor tripartite composto por representantes da sociedade civil organizada, moradores locais e poder público municipal, com poder deliberativo. A ideia do programa é que a comunidade se envolva ativamente na gestão da Praça, decidindo sobre investimentos prioritários, programação, atividades, serviços oferecidos, comunicação, solução de conflitos e enfrentamento de problemas.

Para operacionalizar essa gestão compartilhada são utilizadas várias metodologias. Segundo documentos referenciais do programa,

como a *Cartilha de orientações para ações de mobilização social nos CEUs* (2014), as prefeituras devem realizar ações de mobilização social nas comunidades onde as Praças CEU serão instaladas. O objetivo é envolver a sociedade civil na gestão desde o início do processo, antes mesmo da conclusão da construção e inauguração da Praça.

Essas ações de mobilização social têm quatro objetivos principais:

1. promover o sentimento de apropriação da comunidade em relação ao novo espaço público;
2. fortalecer e capacitar grupos comunitários para participar da gestão do equipamento, incluindo o planejamento participativo da programação;
3. promover a colaboração entre a comunidade, o poder público local e as entidades atuantes na área;
4. estabelecer um grupo gestor por CEU, composto por representantes da sociedade civil, da comunidade e do poder público local.

A cartilha de 2014 sugere um passo a passo com nove ações a serem realizadas durante a mobilização comunitária, incluindo mapeamento de lideranças, planejamento de oficinas, definição de metodologias e técnicas de mobilização, entre outros. Essas diretrizes visam garantir uma gestão eficaz e participativa das Praças CEU.

Quadro 1 - Metodologias e estratégias para engajamento comunitário

Técnica	Descrição
Registro em painel	Método no qual todas as discussões, perguntas e ideias são registradas em um painel (um grande papel fixado na parede). Para garantir inclusão, quando há presença significativa de analfabetos na comunidade, podem ser utilizados símbolos e desenhos junto com as anotações.
Mapeamento comunitário (biomapeamento)	É uma técnica de diagnóstico participativo de uma área específica – como um bairro, uma região ou uma cidade, que se baseia na elaboração de mapas temáticos pela comunidade, permitindo uma compreensão socioespacial do território, destacando diferentes perspectivas sobre a área e identificando problemas e potencialidades.

Linha do tempo	Essa dinâmica possibilita a reconstrução da história de um bairro a partir das experiências dos moradores. Pode-se utilizar um varal e cartões coloridos para montá-la. Cada participante recebe cartões nos quais podem registrar datas importantes para eles e características relevantes do bairro em diferentes épocas.
Construção de maquete simbólica	É uma maneira dos participantes expressarem suas aspirações e visões para o futuro de um bairro ou local específico. Materiais como embalagens e papelerias são distribuídos, e as pessoas são encorajadas a representar um lugar conforme desejariam que fosse em alguns anos.

Fonte: Brasil (2014).

Ao optar por selecionar e desenvolver esse conjunto de técnicas e metodologias de mobilização social, o Ministério buscou

facilitar situações que promovam processos de autoconhecimento, permitindo que os participantes estejam conscientes dos problemas que os afetam, compreendam suas causas e busquem implementar ações de resolução, sempre considerando o papel do Estado, dos cidadãos e da sociedade civil organizada nesse contexto (Brasil, 2014, p. 12).

Na fase de mobilização social, o MinC previu a alocação de um orçamento específico e fixo, para financiar oficinas, seminários, reuniões e intervenções artísticas, visando fortalecer as estratégias adotadas durante o processo. A mobilização da comunidade circunvizinha à Praça tem como meta estabelecer um grupo gestor e formular dois documentos fundamentais: o Regimento Interno da Praça e o Estatuto do Grupo Gestor.

Apesar de todo o instrumental oferecido pelo MinC, a implementação de cada Praça CEU no município adquire nuances distintas, pois cada cidade, bairro ou região possui sua própria lógica de organização e territorialidade. A seguir, apresentamos a experiência de implantação das Praças CEU na cidade de Feira de Santana³, identificando suas particularidades.

Envolvimento da comunidade na implementação das Praças CEU em Feira de Santana (BA)

Feira de Santana, localizada no agreste baiano, é a segunda maior cidade do estado da Bahia e um centro comercial e cultural de grande importância da região. Conhecida como Feira, a cidade abriga três Praças CEU nos bairros do Aviário, Jardim Acácia e Cidade Nova, inauguradas em 2016.

O processo de mobilização social para as Praças de Feira teve início no primeiro semestre de 2016, conduzido pela empresa Foco Opinião e Mercado LTDA, contratada pela prefeitura municipal para consultoria de gestão e capacitação. A empresa, sediada em Florianópolis (SC), contou com profissionais locais indicados pela prefeitura, incluindo duas assistentes sociais e um auxiliar administrativo. Lideranças locais foram identificadas pela prefeitura como pontos de contato para iniciar a mobilização.

Diversas reuniões foram realizadas ao longo do semestre, resultando na seleção de representantes da sociedade civil e na elaboração dos regimentos interno e estatutos dos Grupos de Gestão das Praças. No entanto, a publicação oficial desses documentos ocorreu apenas em dezembro de 2017, um ano e meio após a inauguração, devido a atrasos e indefinições.

O processo de mobilização envolveu uma ampla gama de pessoas no bairro da Cidade Nova, com diferentes origens e identidades sociais, incluindo religiosos, sindicalistas, artistas, e membros da comunidade LGBTQIAPN⁴. No entanto, houve desafios em manter a participação regular, afetando a qualidade das discussões e decisões devido à falta de quórum mínimo. Para incentivar a participação, foram oferecidos lanches nas reuniões e a possibilidade de instalação do Cras nas Praças foi destacada, especialmente nos bairros do Aviário e Jardim Acácia. Questões de segurança também foram motivadoras para a mobilização da comunidade, uma vez que as Praças trariam maior movimentação para os bairros.

Durante o processo, as contribuições da comunidade foram valorizadas, levando a ajustes nos projetos arquitetônicos das Praças, como correções na rede de esgoto e na privacidade das salas do Cras. O atendimento da prefeitura às preocupações da comunidade fortaleceu o engajamento dos participantes.

Os grupos gestores foram compostos de forma democrática, com representantes do poder público, da comunidade local e da sociedade civil organizada. Os membros exerceram suas funções por dois anos sem remuneração, conforme previsto nos documentos referenciais do programa.

Dessa forma, a implementação das Praças CEU em Feira de Santana envolveu um processo complexo de mobilização social e participação comunitária, refletindo os desafios e as conquistas dessa iniciativa.

Efetividade da participação social nas Praças CEU de Feira

A eficácia da participação social nas Praças CEU foi analisada considerando a experiência desses locais em Feira de Santana, uma cidade de médio porte no contexto do estado da Bahia. Foi observado que os CEUs ganharam importância na administração municipal, contando com o envolvimento de pelo menos quatro órgãos públicos ao longo do programa na cidade. Houve uma diversificação nas atividades oferecidas e no alcance de diferentes públicos, com uma média semanal de frequentadores variando de 600 a 800 pessoas. Esse foi um dos poucos municípios do país a ter aprovado e concretizado a construção de três Praças CEU em seu território, cada uma delas inseridas em comunidades que guardam características e histórias próprias. A Praça CEU Aviário está situada em um dos bairros mais populosos da cidade, que congrega diversos conjuntos habitacionais populares, alguns deles construídos por mulheres da própria comunidade enquanto seus maridos, pais e filhos trabalhavam fora. Por sua vez, a Praça CEU Jardim Acácia é a

mais próxima do centro da cidade e tem a mesma estrutura da Praça do Aviário. A Praça CEU Cidade Nova é a maior das três e está sediada em um bairro de comércio local forte, que surgiu como um conglomerado de dois conjuntos habitacionais, sendo uma das localidades mais procuradas para moradia em Feira de Santana, tanto pelo comércio quanto pela localização e infraestrutura.

É importante destacar que Feira de Santana tem sido governada por partidos de centro-direita desde meados da década de 1990, todos adeptos do capitalismo *laissez-faire*. Embora não priorizem temas como participação social nas decisões políticas e promoção da diversidade cultural, a administração municipal cumpriu todas as determinações para a instalação e implementação das Praças CEU, incluindo o estabelecimento de uma gestão compartilhada entre sociedade civil e poder público.

A análise das entrevistas, relatórios, documentos oficiais e observações de campo revelou que a efetividade e aplicabilidade da gestão compartilhada necessitam de aprimoramentos. Em relação à participação social, foram identificadas quatro fases distintas ao longo do período estudado (2016-2020):

1. desconfiança: inicialmente, a população carecia de informações substanciais sobre o programa e suspeitava que fosse uma iniciativa com motivações eleitorais;
2. conquista: essa fase teve origem com a mobilização social, a formação dos grupos de gestão, a inauguração das Praças e o início das atividades;
3. divergências e descumprimentos: caracterizou-se pela ausência dos representantes do poder público nas reuniões dos grupos gestores e pelo não cumprimento do estatuto e regimento, especialmente no que diz respeito ao poder deliberativo dos grupos;
4. frustração e desânimo: a lentidão do poder público em atender às demandas dos grupos e das comunidades causou um sentimento generalizado de desânimo e frustração, levando à descrença na gestão compartilhada.

Ao utilizar as tipologias de níveis de participação cidadã desenvolvidas pela autora Sherry Arnstein (1969)⁵, constatou-se que as experiências das Praças CEU de Feira alcançaram os níveis 3 e 4, nos quais a população participa como fornecedora de informações e fonte de consulta, mas não detém o poder de decisão, que permanece com o poder público. A horizontalidade nas decisões, que deveria ser alcançada ao longo do processo de maturação da gestão compartilhada, ainda não se concretizou, ficando estagnada no meio da “escada”.

A avaliação da participação em relação aos órgãos do poder público revelou que, entre as cinco áreas sociais com assento nos grupos de gestão – cultura, esporte, assistência, saúde e educação –, o protagonismo é das três primeiras. No entanto, a atuação desses órgãos é pouco articulada entre si, resultando em uma intersetorialidade frágil e superficial. As pastas de educação e saúde são as que menos participam das atividades promovidas nas Praças.

As experiências dos CEUs de Feira destacam duas dimensões da gestão compartilhada: uma individual, em que os participantes demonstram entusiasmo e senso de pertencimento à comunidade, e outra coletiva, que envolve diferentes atores institucionais na transformação de demandas em ações efetivas. No entanto, há um distanciamento entre o discurso e a prática, apontando para a necessidade de readequação e aprimoramento contínuo do modelo de gestão compartilhada.

Espaço Cultural Alagados: uma gestão comunitária e popular

O Espaço Cultural Alagados é um equipamento cultural vinculado à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA), localizado no bairro do Uruguai, no subúrbio de Salvador. Está instalado no mesmo espaço físico da Comissão de Articulação e Mobilização dos Moradores da Península de Itapagipe (Rede Cammpi), organização que atua há

mais de 25 anos na garantia dos direitos da população da Península de Itapagipe, e do Centro de Arte e Meio Ambiente (Cama), entidade não governamental fundada em 1995, que desenvolve ações educativas e afirmativas voltadas para adolescentes e jovens de Alagados.

O espaço possui uma sala multiuso com capacidade para 150 pessoas, equipada com praticáveis, arquibancadas para o público, vestimentas, equipamentos de som, luz, projeção e estrutura de varas cênicas. É nessa única sala onde acontecem as atividades artístico-culturais da comunidade, apresentações, oficinas, ensaios e reuniões. Atua cedendo suas dependências para realização de atividades culturais da comunidade, acolhendo também algumas produções de artistas e grupos da cidade, destacando-se por atender prioritariamente ao público infantil e juvenil.

A equipe do espaço é diminuta: existe apenas uma pessoa na administração, um técnico de iluminação, duas pessoas de serviços gerais e quatro vigilantes que se revezam em turnos de 12h. Jamira Muniz ocupa a coordenação desde 2009, tendo sido indicada para o cargo pelos movimentos e organizações comunitárias do território. É gestora cultural e educadora social, moradora do Uruguai, atua há quase cinco décadas no território, tendo sido coordenadora pedagógica da Escola Comunitária Luiza Mahin e da Rede de Protagonistas em Ação de Itapagipe (Reprotai).

A inserção da comunidade e a parceria que mantém com os movimentos e as organizações sociais locais são características marcantes da gestão desenvolvida no equipamento. A participação popular e uma atuação comunitária ativa marcam também a história das políticas culturais nesse território, por isso a análise sobre a experiência de gestão comunitária desenvolvida no espaço cultural prescinde da compreensão acerca da conformação do território de Alagados e das lutas sociais implicadas em sua constituição.

Alagados é um conglomerado urbano localizado na Enseada dos Tainheiros, que faz parte da Península Itapagipana, formada por um

conjunto de 14 bairros, a saber: Ribeira, Itapagipe, Bonfim, Monte Serrat, Dendezeiros, Bairro Machado, Uruguai, Vila Rui Barbosa, Massaranduba, Baixa do Petróleo, Alagados, Roma, Mares e Calçada, além do Lobato, que se localiza sobre a Península de Joanes.

Até os anos de 1950, a região da península era caracterizada por ser uma área de veraneio de famílias abastadas, que acabaram se deslocando do centro antigo da cidade para a região e firmando moradia. Tal apropriação contribuiu também para uma vida cultural intensificada na península, caracterizada pelo calendário de festas religiosas que acontecem no período do verão, a exemplo da Lavagem do Bonfim e a Segunda Feira Gorda da Ribeira.

Nos anos 1950, se instalam na região indústrias de médio e grande porte, que contribuíram para ampliação de postos de trabalhos locais, ao mesmo tempo em que geraram problemas ambientais que impactam nas condições de vida dos seus moradores até os dias atuais (Carvalho, 2007). Esse processo de industrialização foi acompanhado de uma má distribuição de renda e do crescimento demográfico que intensificou a formação dos “Alagados”.

Os “Alagados” se formaram a partir de sucessivas ocupações irregulares e coletivas a partir da construção de palafitas, que são edificações de barracões escorados por estacas de madeiras, fincadas no solo da maré. Essas habitações tinham uma baixa complexidade e eram erguidas da noite para o dia. À medida que as ocupações aconteciam, o mar era aterrado pelos moradores de forma coletiva em mutirão, utilizando materiais como lixo, restos de construções e entulhos de demolições recolhidos pela cidade ou do lixo coletado e disponibilizado pela prefeitura.

Ao longo das ocupações, a relação com o Estado era conflituosa, muitas vezes de forma hostil, repressiva e violenta, sobretudo no início do regime militar em 1964. A comunidade, contudo, respondeu se organizando em “sociedades de defesa”, grupos estruturados em formato associativo que traziam como principal bandeira de luta a promoção

do bem-estar das pessoas do bairro (Albinati, 2010; Carvalho, 2007; Nascimento, 2012). A defesa dos interesses comunitários levou à constituição de um conjunto de associações e organizações que fazem frente às demandas de educação, moradia, cultura, saúde, extermínio da juventude negra, proteção do meio ambiente etc., até os dias atuais.

Atuam também a partir de captação de apoio junto a Organizações Não Governamentais (ONGs), visando o desenvolvimento de projetos próprios nas áreas de educação, cultura, saúde e capacitação profissional. Essas iniciativas passaram a suprir lacunas deixadas pelo Estado e conquistaram a construção de equipamentos próprios, como as escolas e creches comunitárias, além do desenvolvimento de projetos culturais envolvendo a juventude (Comissão de Articulação e Mobilização dos Moradores da Península de Itapagipe; Núcleo de Articulação Institucional de Itapagipe, 2008).

Todo o movimento de conquista do espaço de morada é considerado o principal elemento de constituição do sentimento de pertencimento e identidade da comunidade de Alagados, baseada na convivência solidária e motivada pela vontade de mudança da sua realidade precária. Solidariedade, convivência e confiança são, portanto, bases fundamentais da construção cotidiana da relação comunitária, da produção cultural local e, principalmente, da participação e engajamento das pessoas nas lutas do território (Vilutis, 2019).

Em 1973, a primeira intervenção efetiva do Estado no território acontece com a implementação do Plano Urbanístico de Alagados, executado até 1984 pela empresa pública Alagados Melhoramentos S.A. (Amesa). Entre as ações realizadas, estava a construção do Cine-Teatro Alagados, inaugurado em 1982, espaço que a comunidade almejava e pelo qual se mobilizou para ocupá-lo como público e como gestora. No entanto, logo foi revelado que a ocupação não se daria nas condições desejadas, pois a participação das pessoas da comunidade ficou limitada a de espectadores, como afirma a pesquisadora Mariana Albinati (2010, p. 92): “[a gestão do espaço] não se fazia dentro da lógica da

cidadania, mas do atendimento, propondo uma programação fechada, sem possibilidades de participação”.

Após dois anos de intensa programação promovida pela gestão estatal, o espaço foi fechado e começou um intenso processo de sucateamento, resultando no abandono do prédio e na sua ocupação pela Associação de Capoeira Filhos do Sol Nascente.

Em 1987, com a eleição de um novo governo estadual, houve abertura para diálogo com a população local e a recuperação do espaço de cultura é reivindicação prioritária da comunidade. Não havia perspectiva por parte do governo de recuperação do antigo Cine-teatro, contudo, a Escola Polivalente San Diego cedeu uma área do fundo que estava praticamente abandonada. Em 1989, o espaço pelo qual a comunidade tanto se mobilizou começou a funcionar: o Espaço Cultural Alagados.

Esse local nasce com o compromisso de que sua gestão seria realizada pela comunidade, sendo resultado da luta e do desejo de jovens engajados, como afirma a atual coordenadora, Jamira Muniz: *“a gente aceitou ser aqui, mas colocou num documento que a gestão seria da própria comunidade, de quem vivenciava a cultura dentro da comunidade”*⁶. Portanto, o Espaço Cultural Alagados surge com o objetivo de ser um local de produção cultural dos artistas, jovens e pessoas da comunidade, sendo um lugar aberto onde pudessem se apresentar, ensaiar, produzir, fruir e gestar cultura no território.

Desde sua abertura, a ocupação do cargo de coordenação do espaço é direcionada às lideranças comunitárias, com exceção do período de 2001 a 2006. Entre 1989 e 2000, 11 anos, permaneceu na coordenação Israel Barros, de 2007 a 2009 Wanderlei Moreira (Metrô), e Jamira Muniz desde 2009.

A manutenção desse cargo por indicação das lideranças comunitárias é central para a continuidade da gestão compartilhada desenvolvida junto ao Estado. Entretanto, não há garantias de permanência da indicação para o cargo e da autonomia comunitária sobre as decisões no

espaço cultural, uma vez que a gestão comunitária não é regulamentada ou oficializada, ela acontece por legitimação da população e resistência dos movimentos comunitários ali constituídos.

É um processo participativo feito de baixo para cima, a partir da iniciativa e vontades comunitárias, envolvendo desde as lideranças e pessoas mais engajadas da comunidade ao morador comum:

Quando você se senta em um espaço como o de Alagados, a gente tá dizendo que as pessoas que assistem, podem também falar, elas podem dizer os seus sentimentos. A gente não faz só a parte artística, é um projeto de luta da existência. O Espaço Cultural Alagados é resistência. A gente resiste à violência, resiste ao esquecimento do poder público, resiste à invisibilidade. A gente sente uma força muito grande. E a gente cresce, hoje temos meninos que estão na faculdade, temos meninos que estão estudando as artes cênicas, tem menino que tá em São Paulo. Então, isso é um crescimento, é uma multiplicação⁷.

O Espaço Cultural Alagados se compromete com uma ideia de cultura que ultrapassa sua função da difusão artística e da fruição, acionando uma noção de cultura em seu sentido mais amplo, conectada com o cotidiano, com a participação cidadã e implicada nas diferentes problemáticas do dia a dia comunitário. A gestão do espaço se articula com as demais organizações e apoia as questões de moradia, de segurança pública, meio ambiente, educação etc., inserindo a cultura nas lutas pela superação das desigualdades, da violência, do preconceito.

O empoderamento da comunidade sobre o equipamento é um dos principais aspectos da gestão comunitária, há certa autonomia no cotidiano do espaço em relação à administração estatal, ainda que esteja inserido em contextos de regras e obrigações padronizadas pela Secretaria. A coordenação, nesse aspecto, atua mediando a interlocução entre os agentes estatais e a comunidade – entendendo comunidade como as pessoas, lideranças e instituições.

A autonomia fica evidente na participação da programação do espaço e na postura resolutiva diante das demandas do equipamento, sobretudo às relacionadas à manutenção física e ao apoio de pessoal, em momentos de suspensões contratuais da Secretaria, fazendo frente aos entraves frequentes da gestão pública. Essa forma de atuar, com iniciativa e de forma colaborativa, é uma maneira de se contrapor aos modelos tradicionais da gestão de espaços culturais, vinculados ao Estado:

[...] o tradicional é você sempre tá pedindo, fazendo relatório, e etc. E o que é diferente é que a gente faz o relatório e manda, não veio não? Vou pintar amanhã. E pinta! [...] a gente já provou que dá certo. Porque a nossa gestão para, pensa e articula com o outro. Aqui a gente divide poder, porque o poder é que mata as pessoas⁸.

Se, por um lado, ainda vemos espaços públicos com concepções tradicionais e hierarquizadas de cultura, pouco acolhedores e diversos, que funcionam sob uma lógica de mercado, priorizando programações e atividades mediadas pelo valor de compra, percebemos em Alagados uma contraposição a esse modelo, a partir do exercício da plena cidadania, da autonomia e da liberdade do indivíduo como condição de existência do espaço e consequentemente de sua gestão. O equipamento funciona efetivamente graças aos coletivos e associações do bairro, reforçando a apropriação do entorno na gestão do equipamento (Leal; Nussbaumer, 2022). Alguns deles são Associação de Moradores do Conjunto Santa Luzia, Escola Luiza Mahin e Rede Reportai.

Apesar de o Espaço Cultural Alagados estar vinculado a uma estrutura hierarquizada e rígida como a administração pública, sua forma de gestão está intrinsecamente vinculada às organizações locais, e ainda que ocupem, em alguns momentos, lugares opostos e de embate com o Estado, as lideranças locais e pessoas engajadas no Espaço Cultural Alagados se colocam em posição de parceria com as estruturas estatais.

Perspectivas para o futuro: a participação comunitária como condição para a gestão de equipamentos culturais estatais

Partimos da premissa de que existem poucas experiências longevas de gestões compartilhadas ou participativas de equipamentos culturais estatais. Em geral, identificamos modelos de gestão burocráticos, verticalizados e alinhados com uma perspectiva hegemônica e, até mesmo, restrita da cultura. Em outras situações, observamos modelos de gestão estabelecidos através da parcerização com organizações sociais ou organizações da sociedade civil, em que o Estado aprova um plano de trabalho, transfere o recurso e acompanha a execução pela organização parceira.

As experiências apresentadas ao longo do texto sinalizam uma terceira possibilidade de gestão compartilhada entre Estado e sociedade civil, em que o diálogo dos diferentes partícipes acontece no dia a dia da gestão do equipamento cultural, não havendo uma transferência absoluta ou parcial da gestão, mas uma partilha na tomada de decisões e nas problemáticas em que o espaço se insere. Ainda que sejam modelos em intenso processo de construção, aprimoramento e adaptação, constituem experiências que trazem a participação e o território como centralidade do processo de gestão.

A implementação e gestão das Praças CEU na cidade de Feira de Santana revelaram como desafios: a manutenção da participação da comunidade e os problemas na execução das diretrizes estabelecidas. É necessário aprimorar a gestão compartilhada das Praças CEU, especialmente quanto à participação efetiva da comunidade nas decisões e à garantia de atendimento de suas demandas pelo poder público. Além disso, a lentidão da prefeitura em responder às demandas gerou desânimo e frustração, ressaltando a importância de uma gestão ágil e responsiva.

A análise das experiências das Praças CEU à luz das tipologias de participação cidadã desenvolvidas por Sherry Arnstein revelou que,

embora houvesse o envolvimento da comunidade, a participação ainda estava em estágios iniciais, com a população limitando-se a fornecer informações e sem poder de decisão efetivo. Observou-se uma falta de articulação entre os representantes de diversas áreas sociais nos grupos de gestão dos CEUs, resultando em uma intersetorialidade frágil e superficial, o que indica a necessidade de uma colaboração mais efetiva entre os diversos setores para uma gestão abrangente e integrada desses equipamentos.

Por outro lado, em relação ao Espaço Cultural Alagados, a comunidade local desempenha um papel central na gestão e operação do espaço. A indicação de líderes comunitários para cargos de coordenação e a autonomia na tomada de decisões são elementos-chave dessa abordagem. Observa-se uma participação ativa da comunidade não apenas utilizando o espaço para atividades culturais, mas também se envolvendo em sua manutenção e desenvolvimento, fortalecendo o sentimento de pertencimento e identidade àquela região da cidade.

Importa destacar que, apesar de estar vinculado a uma estrutura hierarquizada do Estado, a gestão do Espaço Cultural Alagados mantém uma postura de resistência e parceria com as estruturas estatais, buscando garantir a participação da comunidade na gestão do espaço e na definição de suas atividades. Enquanto as Praças CEU enfrentam desafios na efetivação da gestão compartilhada, os envolvidos na gestão do Espaço Cultural Alagados resistem mais ativamente, ainda que também enfrentem a ausência do Estado, principalmente em investimentos em programação, manutenção e sustentabilidade.

Nas experiências apresentadas, observamos que a forma como os modelos são implementados incide diretamente no engajamento e no envolvimento da população. No caso das Praças CEU, há um papel mais ativo do Estado em mobilizar e constituir as instâncias participativas, aspecto que, de alguma forma, implicou em uma restrição do poder de decisão popular, tornando em muitos momentos uma participação mais consultiva do que deliberativa. No caso do Espaço Cultural

Alagados, observamos uma participação popular reivindicada e conquistada pela comunidade, o que pressupõe o pleno exercício da cidadania, através do poder de decisão da população mais efetivo. O Estado, nesse contexto, é convocado a estabelecer uma gestão compartilhada com a comunidade.

Apesar de promissores e dos avanços nos sistemas de governança no Brasil, os modelos apresentados estão suscetíveis às instabilidades dos contextos políticos e institucionais do Estado brasileiro. Muitas ações governamentais ainda dependem de arranjos políticos e tendem a ser verticalizadas, tornando as instâncias de participação meramente simbólicas e com poder limitado, o que dificulta a implementação das agendas coletivas junto ao setor público.

Como observado por Barros (2019), a participação social na formulação de políticas culturais é um direito garantido que precisa ser aprimorado por meio da continuidade de experiências. O desafio para o Brasil é reinventar-se em relação às práticas participativas, melhorando as ações existentes, adotando novas perspectivas e desenvolvendo estratégias e mecanismos que aproximem os cidadãos do exercício político, além de enfrentar as limitações da gestão pública nesse âmbito.

A participação comunitária na gestão de equipamentos culturais estatais tem o potencial de transformar esses espaços em verdadeiros centros de cultura, de criatividade e cidadania, promovendo uma sociedade mais inclusiva, participativa e horizontal. Investir em modelos de governança que fortaleçam as comunidades, os territórios e a participação ativa da população é garantir a construção de uma cultura democrática e participativa para gerações futuras.

Referências

ALBINATI, M. L. *Assistir, entrar em cena ou roubar a cena?: políticas culturais no território de Alagados (Salvador-BA)*. Dissertação (Mestrado

em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

BARROS, J. M. Diagnósticos participativos, desenvolvimento e diversidade cultural: desafios conceituais e metodológicos. In: BARROS, J. M. (org.). *Diversidade cultural e desenvolvimento sustentável*. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2020. p. 157-172. Disponível em: https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2020/09/Diversidade-Cultural-e-Desenvolvimento-Sustentavel_.pdf. Acesso em: 29 jan. 2022.

BARROS, J. M. Participação social e planos de cultura: três experiências e seus desafios. *PragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, ano 9, n. 17, p. 91-100, abr./set. 2019. DOI 10.22409/pragmatizes.v9i17.38217. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/38217/23280>. Acesso em: 29 jan. 2022.

BRASIL. Presidência da República. *Cartilha de orientação para ações de mobilização social nos CEUs*. 2. ed. Brasília, DF: Presidência da República, 2014. Disponível em: http://pracinhas.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/28/2018/07/Cartilha_CEU_definitiva2014_sem-logo.pdf. Acesso em: 15 abr. 2019.

CARVALHO, E. T. de. Os Alagados da Bahia: intervenções públicas e apropriação informal do espaço urbano. *Cadernos PPG-AU/UFBA*, Salvador, v. 1, n. 1, 2007. DOI 10.9771/ppgauaufba.v1i0.1543. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/1543>. Acesso em: 29 jan. 2022.

COMISSÃO DE ARTICULAÇÃO E MOBILIZAÇÃO DOS MORADORES DA PENÍNSULA DE ITAPAGIPE; NÚCLEO DE ARTICULAÇÃO INSTITUCIONAL DE ITAPAGIPE. *Plano referencial de desenvolvimento da Península de Itapagipe*: PRDI. Salvador: CAMMPI: NAI, 2008. Disponível em: <https://cama.org.br/wp-content/uploads/2022/04/Plano-Referencial-de-Desenvolvimento-de-Itapagipe.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2023.

FERNANDES, T. Histórico da gestão cultural no Brasil. In: RUBIM, A. A. C. (org.). *Gestão cultural*. Salvador: EdUFBA, 2019. p. 33-48. Disponível

em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30706>. Acesso em: 13 abr. 2023.

LEAL, N.; NUSSBAUMER, G. M. Espaço Cultural Alagados: uma experiência de gestão pública e comunitária. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 15, n. 2, p. 101-121, 2022. DOI: 10.9771/pcr.v15i2.49544. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/49544>. Acesso em: 10 mar. 2024.

NASCIMENTO, J. P. do. *A dimensão educativa da participação social da Rede CAMMPI e sua influência nas políticas de habitação implementadas na Península de Itapagipe a partir de 1990*. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <https://saberaberto.uneb.br/server/api/core/bitstreams/ff00b083-1a84-4fa5-ad41-c374673d012c/content>. Acesso em: 20 abr. 2022.

RATTES, P. C. dos S. *A praça é do povo?: diversidade e participação social na gestão das Praças CEU de Feira de Santana (BA)*. 2022. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36325/1/Tese%20Rattes%20Final.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2022.

VILUTIS, L. Gestão cultural comunitária em três dimensões: simbólica, cidadã e econômica. In: RUBIM, A. A. C. (org.). *Gestão cultural*. Salvador: EdUFBA, 2019. p. 169-194. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30706>. Acesso em: 15 abr. 2022.

Notas

- 1 Desde que foi criado, em 2010, o programa foi renomeado algumas vezes: primeiramente foi denominado “Praças do PAC”, depois foi chamado de “Praças dos Esportes e da Cultura (PEC)” e mais tarde de “Praças das Artes”, até ser rebatizado de “Centros de Artes e Esportes Unificados (CEUs)”, através da Portaria nº 18, de 21/02/2013. A partir de 2019, o programa passou a ser chamado de “Estação Cidadania-Cultura”, através da Portaria nº 876, de 15/05/2019. Dois anos depois, foi renomeado mais uma vez, sendo denominado “Pracinhas da cultura”, através da Portaria do Ministério do Turismo (MTUR) nº 15 de 10/05/2021. Na atual gestão do MinC, tendo à frente a cantora Margareth Menezes, o programa foi rebatizado para “CEU das Artes”. No entanto, ainda é mais conhecido como “Praça” ou “Praça CEU”.
- 2 Até dezembro de 2021, foram instaladas e inauguradas 257 Praças no país. A iniciativa envolvia, em âmbito federal, cinco ministérios: Planejamento, Orçamento e Gestão, Cultura, Esporte, Desenvolvimento Social e Combate à Fome, Justiça e Trabalho e Emprego, e em âmbito municipal, as prefeituras que se inscreveram e foram aprovadas no edital lançado pela Casa Civil.
- 3 Os resultados aqui apresentados são fruto da pesquisa de doutorado intitulada *A Praça é do povo?: diversidade e participação na gestão das Praças CEU de Feira de Santana (BA)*, de autoria do pesquisador Plínio Rattes, defendida em 2022, pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-cultura), do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (Ihac), da Universidade Federal da Bahia (UFBA).
- 4 Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Travestis/Transgêneros, *Queer*, Intersexo, Assexuais/Arromânticos/Agênero, Pansexuais/Polissexuais/Panromânticos, Não Binárias e muito mais.
- 5 Sherry Arnstein, em seu trabalho “Uma escada da participação cidadã” (1969), delinea uma progressão de oito estágios da participação cidadã, que vão desde a manipulação, o estágio mais baixo, até o controle cidadão, o mais elevado. Os primeiros estágios são identificados como: 1. Manipulação: nesse estágio, há uma ausência significativa de participação, com o objetivo de manter o controle nas mãos dos tomadores de decisão, enquanto permite que estes “eduquem” ou “curem” os participantes; e 2. Terapia: similar à manipulação, esse estágio visa controlar a população, mas sob o pretexto de proporcionar algum tipo de benefício terapêutico ou educacional. Os estágios 3 e 4 são conhecidos como Informação e Consulta, respectivamente. Nesses estágios, há uma concessão limitada de poder, proporcionando espaços para o diálogo, mas sem garantia de que as opiniões dos cidadãos serão devidamente consideradas pelos detentores do poder, e, consequentemente, sem garantias de mudanças substanciais ou duradouras. O estágio 5 é chamado de Pacificação, representando um nível mais elevado de concessão de poder, onde os cidadãos têm a oportunidade de aconselhar, mas a decisão final permanece com os detentores do poder. No estágio 6, surge a Parceria, onde os cidadãos podem participar em negociações de igual para igual com os detentores tradicionais do poder. Nos estágios finais, 7, Delegação de poder, e 8, Controle cidadão, os cidadãos têm maioria ou controle total nos fóruns de decisão, assumindo até mesmo o poder de gestão (Arnstein, 1969 *apud* Barros, 2020).

- 6 Jamira Muniz em entrevista concedida em 22 de novembro de 2021, através da plataforma Google Meet.
- 7 Jamira Muniz em entrevista concedida em 22 de novembro de 2021, através da plataforma Google Meet.
- 8 Jamira Muniz em entrevista concedida em 22 de novembro de 2021, através da plataforma Google Meet.

Direitos culturais, gestão e políticas públicas de cultura: notas introdutórias e possíveis chaves de leitura

Hendye Gracielle Dias Borém
Ohana Boy Oliveira

Chega mais perto e contempla as palavras
Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra
E te pergunta, sem interesse pela resposta pobre
ou terrível que lhe deres:
– Trouxeste a chave?
(Carlos Drummond de Andrade – Procura da Poesia).

Introdução

Chega mais perto e contempla os direitos culturais. Cada um deles tem mil faces secretas sob a face neutra. Procuremos as chaves.

Nesta pequena jornada que ora iniciamos, nosso ponto de chegada há de ser a apreensão crítica da noção de direitos culturais enquanto direitos humanos e direitos fundamentais resguardados pela ordem constitucional, base jurídica para a promoção de políticas públicas de cultura e horizonte valorativo para a atuação de gestores e gestoras. Para a trajetória, três caminhos, ou três etapas de um mesmo caminho, nos pareceram navegáveis: (1) situar a cultura enquanto direito; (2) situar a cultura enquanto trabalho; (3) levantar possibilidades de conexão entre direitos culturais, políticas públicas, garantias institucionais e gestão cultural.

Partamos!

Cultura é direito

Os vocábulos “direito” e “cultura” podem relacionar-se de diversas maneiras; três delas são pertinentes à nossa investigação. Começemos por “direito cultural”, expressão sinônima de “direito da cultura”: aqui a palavra “direito” assume o sentido de um ramo jurídico que disciplina as relações oriundas das práticas culturais e artísticas que ocorrem na esfera social.

O direito da cultura é recente enquanto ramo jurídico autônomo, retroagindo no máximo à década de 1990, e ainda hoje não completamente consolidado. José Afonso da Silva (2001, p. 47) delimita o campo da seguinte maneira: “quando se fala em direito da cultura se está referindo ao [...] conjunto de normas sobre cultura”. A esse arcabouço normativo é necessário incluir a jurisprudência e a doutrina¹ relacionadas ao tema. Humberto Cunha Filho (2018, p. 30), em visão mais ampliada, explica que o direito da cultura é fruto da intensificação de políticas culturais, fazendo emergir a necessidade de regras, princípios e procedimentos para reger relações jurídicas peculiares: “[...] o desenvolvimento de políticas públicas específicas forjou a criação do referido direito’ para regulamentar os serviços públicos de cultura oferecidos

pelo Estado, dar conta dos litígios culturais, regular o exercício do poder de polícia no âmbito cultural, entre outras” (Cunha Filho, 2018, p. 30).

O “direito cultural” ou “direito da cultura”, por óbvio, abrange as disposições atinentes aos “direitos culturais” – e assim introduzimos o segundo arranjo possível para os vocábulos. A expressão “direitos culturais”, via de regra, identifica uma categoria específica dentro do conjunto geral dos direitos positivados no ordenamento jurídico. Se os direitos laborais, por exemplo, são os regramentos atinentes às relações de trabalho; os direitos políticos são as prerrogativas relacionadas à participação política e ao exercício da cidadania; os direitos culturais, grosso modo, são aqueles relacionados à cultura. Nesse sentido, os direitos culturais são conceituados por Cunha Filho (2018, p. 28) como sendo

aqueles relacionados às artes, à memória coletiva e ao fluxo dos saberes que asseguram aos seus titulares o conhecimento e uso do passado, interferência ativa no presente e possibilidade de previsão e decisão referentes ao futuro, visando sempre à dignidade da pessoa humana. Encontrando um direito em que esses elementos convivam simultaneamente, embora um em maior escala que os outros, trata-se de um direito cultural.

A maior parte dos direitos culturais reconhecidos no ordenamento jurídico brasileiro são direitos fundamentais explicitados na Constituição Federal, tanto em sua seção destinada à ordenação da cultura (Art. 215, Art. 216 e Art. 216-A) como também, mas não somente, em incisos do famoso Art. 5º, que trata dos direitos e deveres individuais e coletivos. Mas não nos apressemos, em breve passaremos por esse assunto. Por ora, basta-nos compreender que são direitos culturais, por exemplo, o direito à liberdade de manifestação artística, os direitos autorais², o direito à proteção do patrimônio histórico, entre outros.

A terceira expressão que aqui nos interessa é a do “direito à cultura”, que pode ser considerado uma espécie dentro do amplo gênero dos

direitos culturais. Não qualquer espécie, mas talvez a mais importante e abrangente: o direito à cultura, “em princípio, refere-se a ‘um’ direito, embora de dimensão grandiloquente e amorfa; corresponde, na linguagem da Declaração dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU), à prerrogativa de participar na vida cultural da comunidade” (Cunha Filho, 2018, p. 30).

O direito à cultura pode ser formulado, portanto, como a prerrogativa jurídica dos cidadãos de participarem da vida cultural, o que inclui, no mínimo, os seguintes aspectos: (a) criação, produção, difusão e proteção das expressões culturais; (b) acesso e fruição às expressões culturais comunitárias e às criações artísticas, científicas e tecnológicas; (c) acesso às expressões culturais de outros grupos, territórios, países. Além desses três desdobramentos basilares do direito à cultura, inclusive consagrados no texto da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005), há pelo menos outros dois que são frequentemente citados: (d) direito de participação nas decisões sobre políticas culturais (Chauí, 2021); e (e) direito à identidade e à diversidade cultural (Mata-Machado, 2023).

No tocante aos direitos culturais, o Estado tem um papel triplo, conforme explica Guilherme Varella (2014, p. 178):

[...] cabe ao Estado conter atos próprios que tolham direitos e liberdades culturais dos indivíduos (esfera do respeito); tomar medidas que evitem a violação das liberdades e direitos de indivíduos por quaisquer terceiros (espera da proteção); e agir para que todas as pessoas possam exercer plenamente seus direitos e liberdades culturais (esfera da prestação).

Tendo em vista a resistência de alguns de nós, agentes culturais, em considerar (não sem fundamento) que os direitos abstratamente elencados nas normas tenham força de se fazerem presentes na concretude das experiências cotidianas, vale a pena refletirmos brevemente sobre a *função* do direito. Entre algumas perspectivas possíveis, trazemos aquela privilegiada por Bittar (2023, posição 2139) em sua *Introdução*

ao estudo do direito: humanismo, democracia e justiça, “o ‘Direito’ tem por diferencial e, portanto, por função, coordenar os esforços sociais de modo a presidi-los para a produção de justiça, consentindo que fins comuns consensuados estabeleçam os parâmetros de avaliação das condutas sociais”.

A par dos debates sobre colonialismo jurídico, somos capazes de mirar definições como essa de maneira crítica, compreendendo o que ela pode carregar de opressão e manutenção de estruturas de poder, mas também extraíndo dela o que seja valoroso e operacional para o manejo do Direito, inclusive com o fim de aprimorá-lo.

Silvio Almeida (2021), meditando acerca da pergunta “o que é direito?”, responde com quatro possibilidades: direito como justiça (definição valorativa); direito como norma (sistema de “regras obrigatórias que são postas e garantidas pelo Estado”); direito como poder (a essência do fenômeno jurídico não estaria nas normas, e sim no poder); e direito como relação social.

É ao direito enquanto sistema de poder e de normas que Thula Pires e Ana Carolina Mattoso (2019, p. 105) se referem ao afirmar que

o Direito, enquanto mecanismo de controle social e de manutenção das elites, tem mobilizado desde sempre uma série de dispositivos que marcaram a perpetuação do empreendimento colonial-escravista no Brasil. O colonialismo jurídico é um dos elementos que caracteriza nossa realidade.

Ele, por outro lado, pode também ser utilizado como ferramenta para consecução de objetivos políticos progressistas, como demonstra Almeida (2021, p. 84):

as concepções institucionalistas parecem compatíveis com o direito visto como manifestação do poder. Se o direito é produzido pelas instituições, as quais são resultantes das lutas pelo poder na sociedade, as leis são uma extensão do poder político do grupo que detém o poder institucional. O direito, nesse caso, é meio e não fim; o direito é uma tecnologia de controle social utilizada para a consecução

de objetivos políticos e para a correção do funcionamento institucional, como o combate ao racismo por meio de ações afirmativas, por exemplo.

É evidente que o direito, enquanto tecnologia de controle social, tem sido muito mais vezes utilizado para perpetrar opressões do que para viabilizar a justiça e a equidade. Conforme observa Thula Pires (2018, p. 67), “levando em conta os efeitos do colonialismo jurídico, defende-se que só faz sentido pensar em ações estratégicas com o uso do Direito (usando o Direito contra o Direito) se estamos pactuados com as limitações desse campo”, e também, acrescentaríamos nós, se estamos pactuados com as potencialidades desse campo.

Para pensarmos a gestão cultural, especialmente suas possibilidades insurgentes, uma mirada, ainda que incipiente, sobre os direitos culturais pode revelar limitações a serem superadas e potencialidades a serem exploradas, inclusive para o fortalecimento de práticas contra-hegemônicas, utilizando-se a juridicidade e a institucionalidade como ferramentas para isso.

Para a atuação estatal no campo cultural, por exemplo, não basta a adoção de um sentido referencial de cultura: é preciso pensá-la em sentido jurídico, ou pelo menos em sua dimensão jurídica. Além disso, é necessário haver uma orientação valorativa a indicar não apenas a necessidade de se incentivar a cultura, mas a indicar qual cultura se quer incentivar, porque a cultura, produto da ação humana e assentada no tecido social, pode incluir práticas, produtos e valores que não coadunam com o interesse público e o desenvolvimento social. Se o elemento cultural expressa um valor nocivo à sociedade, um “desvalor”, ele não será amparado nem protegido pela norma jurídica.

Evidentemente, não se trata de defender o dirigismo cultural, perscrutamento moral ou cultura oficial. Trata-se, isto sim, de empenhar recurso e esforço público no incentivo a uma cultura que seja aderente – ou pelo menos que não contrarie – aos direitos humanos, aos princípios democráticos e emancipatórios, os quais são eminentemente resguardos pela Constituição Federal.

Gerações de direitos fundamentais (e o que a cultura tem a ver com isso)

O ordenamento jurídico brasileiro, com seus princípios e normas, seus métodos e suas relações de poder, tem como base normativa a Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 1988. É a Constituição que prevê a organização e o funcionamento do Estado e que estabelece as bases de sua estrutura política; é nela que se encontram as maneiras pelas quais o Estado atua no sentido de limitar ações ou resguardar liberdades dos indivíduos e grupos ou de potencializar a vida em sociedade para atingir as finalidades do bem comum.

A Constituição reconhece e ampara a existência de direitos culturais em nosso ordenamento, situando-os como direitos fundamentais – o que significa dizer que são fundamentais à dignidade da existência humana e, por isso, estão inscritos no texto constitucional, resguardando os indivíduos tanto perante outros indivíduos e grupos como também perante o próprio Estado.

De acordo com a teoria das gerações dos direitos fundamentais³, corrente no direito constitucional, classificam-se os direitos fundamentais em no mínimo três gerações (ou dimensões), conforme o período histórico em que se consolidaram e os efeitos que produzem.

Os direitos de primeira geração são as liberdades públicas, que protegem os cidadãos em face do próprio Estado, o qual deve se abster de cercear as liberdades individuais. São exemplo a liberdade de expressão, protegendo contra a censura, e o princípio da igualdade perante a lei, impedindo as discriminações.

Mas os direitos de primeira geração, isoladamente, não são suficientes para promover igualdade material entre as pessoas, e podem até mesmo aguçar as desigualdades sociais. Os direitos de segunda geração, portanto, não mais exigem uma abstenção, mas sim uma ação positiva do Estado: “essa geração caracterizava-se pela ambição de possibilitar aos hipossuficientes os benefícios de uma vida digna, recebendo do

Estado instrumentos que construíssem uma paridade aceitável entre as pessoas” (Cunha Filho, 2018, p. 38). São os direitos sociais, identificados com o ideal da igualdade.

Os direitos de terceira geração, por sua vez, estariam associados ao ideal de solidariedade, abrangendo os que se destinam à proteção da humanidade (ou grupos humanos) como um todo, exigindo deveres solidários e protegendo direitos transindividuais, de fruição coletiva. É um direito de terceira dimensão, por exemplo, a proteção, conservação e utilização do patrimônio histórico e cultural.

Vê-se, portanto, que existem direitos culturais em todas as três gerações classicamente propostas por essa teoria: a liberdade de expressão artística, por exemplo, na primeira geração; a proteção ao patrimônio cultural, na terceira. Mas é na segunda geração de direitos fundamentais – ou seja, no grande grupo dos direitos sociais – que os direitos culturais mais encontram guarida. Os direitos sociais visam assegurar a participação dos indivíduos no bem-estar social, com amparo no princípio da justiça social, e por isso demandam políticas públicas robustas. Envolvem, por exemplo, os direitos trabalhistas, o direito à saúde, o direito à educação, e, como dito, o direito à cultura.

Situar os direitos culturais no panorama das gerações de direitos fundamentais tem também como finalidade colocar em evidência sua íntima relação com outras duas noções fundamentais à gestão cultural: a da cultura como trabalho e a da cultura como objeto de política pública.

Cultura é trabalho

Além de ser um direito, a cultura apresenta-se também por outra chave de leitura imprescindível à atuação estatal e à gestão cultural: cultura é trabalho. Ou, nas palavras de Marilena Chaui (2021, p. 98): “a cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação dos sujeitos culturais”.

Chaui registrou em artigos e livros o trabalho realizado como Secretária de Cultura da cidade de São Paulo no período de 1989 a 1992. Em seus escritos, temos a oportunidade de acessar tanto as reflexões teóricas dessa importante pensadora brasileira quanto o registro das políticas culturais formuladas e executadas pela sua gestão; seus desafios, entraves e êxitos.

Ao iniciar o planejamento de sua atuação na pasta, alinhada com as diretrizes de gestão da prefeita Luiza Erundina, Chaui (2021, p. 90) fez uma proposição hoje talvez óbvia, mas considerada insurgente para o período pós-ditatorial: “navegando contra a corrente, propusemos para a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo uma política. Em outras palavras, uma tomada de posição quanto ao modo de inserção da cultura na sociedade de classes, na República e na democracia”.

A referida política assentava-se na perspectiva da cidadania cultural, que partia de quatro definições: (1) uma definição política e democrática da cultura, entendendo-a como direito de todos os cidadãos; (2) uma definição alargada de cultura, indo além das belas-artes, alcançando “em seu miolo antropológico de elaboração coletiva e socialmente diferenciada”; (3) uma definição conceitual de cultura como trabalho da criação; e (4) a definição “dos sujeitos sociais como sujeitos históricos, articulando o trabalho cultural e o trabalho de memória social” (Chaui, 2021, p. 94).

Falar em cidadania cultural, da forma como defendida por Chaui (2021), implica em se cogitar sobre as possíveis relações entre cultura e Estado, entre cultura e mercado e entre cultura e criadores.

O Estado brasileiro, alternando períodos de ausências, autoritarismos e descontinuidades (Rubim, 2007), tem sido historicamente antidemocrático no trato com a cultura. Ora posiciona-se como produtor de uma cultura oficial, a partir da usurpação e instrumentalização ideológica da criação social, ora como mero instrumento para o consumo mercadológico de produtos da indústria cultural (Chaui, 2021).

Nesse último prisma, mais atual, sob a justificativa de um “tratamento moderno da cultura”, o Estado opera com padrões de mercado: privilegia o consumo, as tendências da moda, a “consagração do consagrado”; mede a cultura pela capacidade de agradar (quantidade de espectadores, vendas, *likes*), com foco total do produto final, em detrimento do processo; reduz a cultura a entretenimento e lazer; e transmuta direitos em serviços, negociáveis no mercado, sujeitos à compra e venda, ao poder aquisitivo, assim reforçando privilégios de classe.

É contrapondo-se à cultura como mercadoria que Chaui propõe a abordagem da cultura como um campo específico de criação, ou seja, como trabalho. Não necessariamente trabalho profissional, embora muitas vezes também o seja, mas sobretudo a cultura enquanto “[...] trabalho da inteligência, da sensibilidade, da imaginação, da reflexão, da experiência e do debate, e como trabalho no interior do tempo, é pensá-la [a cultura] como instituição social, portanto determinada pelas condições materiais de sua realização” (Chaui, 2021, p. 180).

Na relação do Estado com o campo cultural, adotar a noção de cultura como trabalho (no sentido decupado por Chaui) deve implicar diretamente na superação do Estado autoritário, produtor de uma cultura oficial, e na superação do Estado ausente, mero instrumento do mercado para impulsionamento do consumo. Implica em posicionar o Estado como promotor e garantidor da cidadania cultural, ou seja, da cultura como direito.

De certa forma, as formulações da autora coadunam com as três dimensões da cultura que a gestão do ex-ministro da Cultura Gilberto Gil (2003-2008) passou a considerar fundamentais à delimitação (e, ao mesmo tempo, à ampliação) da cultura enquanto objeto de atuação setorial do Estado: a dimensão simbólica, a econômica e a cidadã. Essas dimensões, a despeito de terem cada qual suas especificidades, relacionam-se plenamente à leitura da cultura enquanto trabalho. Essa chave envolve aspectos simbólicos, pois não se trata de qualquer trabalho, mas um trabalho de criação permeado de peculiaridades que

dizem respeito à projeção simbólica das pessoas e dos grupos; e envolve aspectos econômicos da cultura, uma vez que o trabalho profissional precisa ser dignamente remunerado para que se possa a ele dedicar tempo e energia vital.

Condições de trabalho na cultura

Em debate sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural, João Domingues (2020) traz questões pertinentes ao instigar o campo da economia da cultura e das políticas culturais, de maneira mais ampla, a aprofundar as discussões sobre trabalho, o que também contribui para pensarmos a área da gestão cultural. Não é de hoje que o contexto do trabalho na cultura é complexo, haja vista a precarização laboral, o incentivo ao “empresariamento de si mesmo”, a redução dos direitos trabalhistas, a chamada “pejotização” e o uso inadequado do enquadramento como Microempreendedor Individual (MEI) em substituição a vínculos trabalhistas, entre outras estratégias de maximização de lucros através da exploração da força de trabalho, gerando competitividade individual e instabilidade para as trabalhadoras e trabalhadores.

Essa dinâmica neoliberal afeta diretamente a vida de quem trabalha em espaços culturais enquanto gestoras e gestores, tanto na condição de trabalhadoras e trabalhadores da cultura que lutam incessantemente para garantir o básico em termos de direitos, quanto na disputa por recursos públicos para investimento em tais espaços, numa competição injusta com a propriedade privada e a tentativa de privatizar o que é público (bens e interesses).

É indiscutível a centralidade do fenômeno econômico da cultura na geração de riqueza e de postos de trabalho em economias consideradas centrais e periféricas, mas também interessa investigar e fomentar as estratégias de organização de agentes sociais em busca da dignidade de trabalhadores da cultura (Domingues, 2020). Na produção e gestão

culturais, pensar cultura como trabalho se faz cada vez mais necessário, não só para incentivar as formas de engajamento coletivo na área, como as experiências associativas, sindicais e coletivas, mas também fortalecer e ampliar as reivindicações de direitos, como a regulação de piso salarial, a gratificação por tempo de serviço, a definição do pagamento de horas extras, a complementação de licença-maternidade, entre outros (Domingues, 2020).

Para Domingues (2020), os coletivos, por exemplo, trazem uma renovação do sentido de engajamento político no campo cultural, relacionando a luta política “não tradicional” com as possibilidades de inserção na organização do trabalho cultural no Brasil, visto que muitas vezes eles são compostos por fazedores que produzem na “correria” (Domingues, 2020)⁴.

O contexto de crise representativa do mundo político, que já vem acontecendo nas últimas décadas, não só no Brasil, mas no mundo, é um dos fatores que contribuem para a estruturação dos coletivos, que apresentam uma tendência à horizontalização das relações políticas internas e à negação do que é burocratizante, com uma luta por representação que “[...] pode ser vista como uma síntese da própria identidade coletiva espacializada” (Domingues, 2020, p. 132). A esperança é que esses coletivos, assim como outras formas de organização e ação comunitárias, possam pensar o lugar do trabalho nas políticas culturais, na luta por formas laborais dignas e contra a precarização e retirada de direitos.

A inscrição do direito à cultura no âmbito dos direitos fundamentais de segunda geração, ou seja, direitos sociais, aproxima-o dos embates éticos e do campo semântico do direito ao trabalho (também um direito social), no que tange àquelas pessoas cujas atividades laborais vinculam-se ao campo cultural em seu sentido sociológico⁵. Isso envolve, no mínimo, direito ao trabalho cultural em condições de dignidade e salubridade, remunerado adequadamente, legalmente tutelado pelas normas trabalhistas e garantido pelos vínculos jurídicos

que efetivamente correspondam às relações estabelecidas entre os agentes contratantes.

Aduzimos aqui que a cultura enquanto direito e enquanto trabalho são aspectos complementares de um mesmo campo de intervenção política. Portanto, reservar algumas palavras para essa chave de leitura, ainda que introdutórias, é imprescindível para pensarmos o papel desempenhado por gestores e gestoras na garantia dos direitos culturais, uma vez que são trabalhadores da cultura, seja no setor privado ou público. Além disso, é fundamental para entendermos políticas públicas culturais como fomentadoras e protetivas também do trabalho no campo cultural, considerando-se a transversalidade da cultura e a multidimensionalidade dos direitos culturais.

Políticas públicas como garantia dos direitos culturais

Ao tratarmos dos direitos sociais incluídos no texto constitucional brasileiro, é oportuno reconhecer que foram resultado da luta de movimentos sociais e do acompanhamento minucioso de intelectuais engajados na construção de uma constituição efetivamente cidadã. Um exemplo nesse sentido foi a atuação de Lélia Gonzalez, conforme conta em seu relato sobre a participação do movimento negro na Constituinte de 1988:

nós não estamos aqui brincando de fazer Constituição. [...]. Nós queremos, efetivamente, que a lei crie estímulos fiscais para que a sociedade civil e o Estado tomem medidas concretas de significação compensatória, a fim de implementar aos brasileiros de ascendência africana o direito à isonomia nos setores de trabalho, remuneração, educação, justiça, moradia, saúde e por aí afora. [...] O nosso projeto é efetivamente de democracia, de sociedade justa e igualitária com relação a todos os segmentos (Gonzalez, 2020, p. 258).

Fruto desse esforço coletivo, pautado por árduos debates e comoventes esperanças, a chamada Constituição Cidadã inovou no tocante ao campo cultural, sendo a primeira constituição brasileira na qual o termo “direitos culturais” aparece e a primeira a ter uma seção especificamente destinada ao tema (Cunha, 2017, p. 178). José Afonso da Silva (2001, p. 845) assim se manifesta sobre as inovações relativas à ordenação constitucional da cultura:

a Constituição de 1988 [...] deu relevante importância à cultura, tomado esse termo em sentido abrangente da formação educacional do povo, expressões criadoras da pessoa e das projeções do espírito humano materializadas em suportes expressivos, portadores de referências à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira [...], formando aquilo que se denomina ordem constitucional da cultura, ou constituição cultural [...].

Já vimos que direito à cultura, no sentido de participação, acesso, fruição, criação, é um direito social e, como tal, exige do Estado prestações sociais, ações afirmativas, ações de fomento para sua promoção. Em seu *Comentário contextual à Constituição* (2010), José Afonso da Silva reforça a ideia de que os direitos culturais, enquanto direitos fundamentais constitucionalmente positivados, exigem prestações estatais – como, em regra, ocorre com os direitos fundamentais de segunda dimensão:

o direito à cultura é um direito constitucional que exige ação positiva do Estado, cuja realização efetiva postula uma política cultural oficial. A ação cultural do Estado há de ser ação afirmativa que busque realizar a igualização dos socialmente desiguais, para que todos, igualmente, aufram os benefícios da cultura (Silva, 2010, p. 822).

Em outras palavras, o direito à cultura atribui ao Estado a correspondente obrigação de promover as possibilidades para que esse direito

seja exercido, o que é realizado por meio das chamadas garantias. O direito declara, as garantias efetivam.

Portanto, *garantias* são instrumentos para viabilizar a realização ou cessar a ameaça aos direitos declarados. As garantias podem ser de diferentes naturezas, “jurídicas, políticas, econômicas ou sociais”, como indicado por Cunha Filho (2018, p. 45), as quais se complementam para alargar o âmbito de proteção e efetivação dos direitos.

Assim como as ações judiciais previstas constitucionalmente são consideradas garantias processuais (como a de *habeas corpus*), o orçamento público, a participação popular direta e as políticas públicas devem ser entendidas como garantias políticas dos direitos culturais.

Costa e Telles (2017, p. 73) conceituam políticas culturais como

conjuntos coordenados de ações e estratégias, baseadas nos fins e tarefas estipulados pelos marcos legais do ordenamento jurídico para a seara, formuladas, planejadas e executadas, administrativa e financeiramente, pelos Poderes Públicos, em colaboração com os diversos agentes da sociedade.

A relação direta entre direitos culturais e formulação de políticas públicas é uma relação de reciprocidade: a consagração dos direitos culturais na Constituição Federal legitima a existência de políticas públicas específicas para o setor, e a formulação de políticas públicas culturais tem por objetivo resguardar, fortalecer e promover os direitos culturais. Em outras palavras, o direito à cultura é ao mesmo tempo fundamento e finalidade das políticas culturais (Silva, 2001, p. 207).

Desburocratizar para democratizar

A despeito de serem uma garantia jurídico-política a um direito assegurado constitucionalmente, a estrutura institucional e seus agentes muitas vezes obstam, desviam, atrasam ou dificultam a implementação eficaz e efetiva das políticas culturais.

Os excessos da burocracia na institucionalidade do campo cultural constituem um desses obstáculos, conforme veremos a seguir, de modo que a desburocratização pode ser identificada como outra chave importante para leitura das possibilidades de efetivação das políticas públicas.

Max Weber (1982, 2015) investigou o surgimento da burocracia e sua utilidade inicial enquanto mecanismo de despersonalização das tratativas entre cidadão e Estado. Após ampla pesquisa histórica e aplicando métodos da nascente sociologia, Weber identificou o que seria a “burocracia moderna”, relacionando-a não só à racionalidade administrativa, mas também ao exercício do poder:

quando se estabelece plenamente, a burocracia está entre as estruturas sociais mais difíceis de destruir. A burocracia é o meio de transformar uma ‘ação comunitária’ em ‘ação societária’ racionalmente ordenada. Portanto, como instrumento de ‘socialização’ das relações de poder, a burocracia foi e é um instrumento de poder de primeira ordem – para quem controla o aparato burocrático (Weber, 1982, p. 264).

O uso leviano ou engessado de expedientes jurídicos também pode revelar-se como um fator altamente burocratizante. Chauí (2021), no já referido relato sobre sua experiência como gestora cultural, fornece comentários reveladores sobre como a incompreensão acerca das especificidades da cultura pelos operadores do direito são obstáculos quase intransponíveis para a efetivação dos direitos culturais. A esse fenômeno ela chama “bloqueio jurídico”:

se é verdade que as legislações e suas jurisprudências existem para proteger a coisa pública contra crimes dos administradores, se é verdade que os procedimentos legais ou jurídicos possuem uma lógica para garantir controle e fiscalização sobre os atos administrativos, também é verdade que o positivismo e o formalismo jurídicos operam para bloquear e impedir o exercício efetivo da política. Isso ocorre por dois motivos principais: primeiro, porque ‘o jurídico’ (como é chamado nos órgãos públicos) identifica e confunde política e administração, reduzindo o governo aos

atos de gestão; em segundo lugar, e sobretudo, porque ‘o jurídico’ acredita que as normas jurídicas antecedem o poder político e o instituem (Chaui, 2021, p. 103).

Em decorrência de tantos excessos e disfunções, na linguagem popular, a burocracia tornou-se sinônimo de “papelada inútil”, de “obscurantismo” das normas, de procedimentos excessivamente regrados, de exigências desproporcionais ao bem a ser auferido; ou seja, a palavra “burocracia” costuma referir-se aos empecilhos endógenos à administração pública, aos entraves oriundos do Poder Público que dificultam ou mesmo impedem o acesso de cidadãos aos serviços públicos.

A burocracia, no entanto, também pode ser entendida como equivalente ao aparato administrativo – incluindo normas, estruturas, expedientes e, sobretudo, funcionários – necessário ao cumprimento da função típica do Poder Executivo, que é a de executar as leis, administrar o ente federativo e prestar serviços públicos.

Gabriela Lotta e Ariadne Santiago (2018, p. 23), por exemplo, na maior parte de seus trabalhos adotam o conceito de burocracia como equivalente ao conjunto dos servidores públicos:

não estamos, portanto, tratando do aparato administrativo mais geral, como na concepção weberiana ou das teorias organizacionais; nem estamos tratando da concepção de disfunções administrativas associadas a uma ideia negativa de burocracia. Estamos, sim, tratando do corpo de funcionários que atuam dentro da máquina estatal e, portanto, dão concretude às políticas públicas.

Por isso, apresentamos a chave da desburocratização não como contraponto à burocracia em si, visto que esta pode ser entendida também como a organização das funções, fluxos e procedimentos da administração pública necessária à racionalidade e impessoalidade do trato com a coisa pública, sendo destinada a superar, por exemplo, o personalismo da política de balcão, da troca de favores e do clientelismo.

A desburocratização aparece aqui contraposta, isto sim, à burocratização, entendida esta como uma disfunção da burocracia, provocada

por sua exacerbação; a complexificação desnecessária dos fluxos, normas e procedimentos, a utilização da estrutura burocrática para obstar a prestação estatal efetiva.

A burocratização pode levar à paralisia institucional ou ao desvio de sua função precípua. Na administração pública, para se alcançar os fins colimados pelo Estado, muitas vezes percorrem-se intermináveis corredores, indecifráveis formulários, indispensáveis assinaturas, obscuros carimbos, incompreensíveis normas: labirínticos caminhos que no mais das vezes levam de volta ao ponto onde tudo começou.

A estagnação burocrática é a própria antítese do campo cultural e artístico, calcado na criatividade, na inventividade, na experimentação, na vivência ativa da tradição, na dinamicidade, na pluralidade: “não bastasse a rigidez autoritária da burocracia, a rotina e a repetição administrativa, no caso da cultura, são visceralmente contrárias à atividade cultural, à sua lógica, ao seu tempo, à sua oportunidade e ao seu sentido” (Chauí, 2021, p. 99).

Aproximando a ideia de burocracia ao sentido que aqui consideramos como burocratização, podemos dizer que Chauí associa diretamente a desburocratização à democracia e à cidadania cultural:

sabemos que, por sua natureza própria, a burocracia é contrária às práticas democráticas (quando mais não fosse, bastaria examinar os totalitarismos para reconhecer essa obviedade). De fato, a burocracia opera fundada em três princípios: a hierarquia do mando e da obediência, que define os escalões de poder; o segredo do cargo e da função, que garante poderes e controle dos graus superiores sobre os inferiores; a rotina dos hábitos administrativos que, por definição, são indiferentes à especificidade do objeto administrado. [...] Hierarquia, segredo e rotina são o contrário e a negação da democracia, que opera com igualdade de direitos, e não com distinções hierárquicas; com a plena circulação da informação e o direito de produzi-la tanto quanto de recebê-la e não com o segredo; e, em vez da rotina, opera com a inovação contínua, suscitada pela dupla marca do democrático, isto é, a legitimidade dos conflitos e a criação de novos direitos (Chauí, 2021, p. 99).

Considerando a perseguição da democracia e da cidadania como finalidade implícita de toda política pública, a identificação de fatores que contribuem diretamente para a desburocratização de interlocuções e procedimentos é de singular importância para a gestão pública da cultura.

Entre os possíveis fatores desburocratizantes e democratizantes das políticas culturais, podemos citar⁶: fortalecimento das redes de gestores; participação direta da sociedade civil na formulação de políticas; linguagem simples nas normas e comunicações oficiais; desconcentração, descentralização e territorialização do fomento; em editais, a aplicação de cotas, pontuação extra e outros mecanismos indutores da participação de grupos minorizados; ampliação e diversificação dos projetos, proponentes e temas; prestação de contas por execução do objeto, entre outros.

Agentes da (des)burocratização: o elemento volitivo

Existe uma variável que é determinante para a implementação da maioria dos fatores de desburocratização (ou de burocratização) citados anteriormente: chamaremos de elemento volitivo⁷. Embora aqui não tenhamos espaço (nem pretensão) de aprofundarmos a questão, podemos apresentar duas pistas para a forma como esse elemento se traduz na prática da gestão cultural, por parte dos agentes burocráticos e por parte dos dirigentes com maior poder de decisão.

Por parte dos agentes burocráticos, suas ações cotidianas e sua atuação sistematizada podem se dar no sentido da conformidade passiva ou podem traduzir-se em ativismo institucional⁸. Por exemplo: a impessoalidade, rigor metódico e especialização, que são características associadas à burocracia, podem se transformar em cristalização dos poderes, isenção de responsabilidade e até mesmo sabotagem política.

Marilena Chaui (2021, p. 100) põe em relevo o elemento humano da burocratização:

a burocracia não é uma ‘máquina administrativa’ e sim um sistema de poder movido por gente, e no qual a vontade dos indivíduos-burocratas é mais determinante e imperiosa do que as leis e os procedimentos. Os hábitos burocráticos operam para a manutenção de mando e poder e não para a proteção efetiva da coisa pública. Assim, sob a máscara da impessoalidade racional (tão louvada por Weber), imperam vontades pessoais e personalizadas, que representam grupos e interesses políticos, sociais e econômicos.

Por outro lado, muitas vezes, o elemento volitivo dos agentes atua no sentido de ultrapassar ativamente os entraves burocráticos ou políticos, aproximando-se do ativismo institucional, categoria desenvolvida por Rebecca Abers (2021, p. 32): “ativismo institucional seria então a ação coletiva em prol de causas contenciosas quando realizada por atores em instituições. Pode envolver ação coletiva com outros atores governamentais, com atores não governamentais, ou ambos”.

A ideia do ativismo institucional, de fato, pode auxiliar na compreensão das ações criativas empreendidas por burocratas do campo cultural, seja na concepção, na implementação, no acompanhamento ou na execução das políticas públicas. Referidas ações podem ter lugar não apenas em órgãos estatais, mas também em instituições participativas, tais como conselhos gestores, conferências, fóruns representativos.

Por parte dos dirigentes, o elemento volitivo traduz-se muitas vezes no que popularmente se denomina de vontade política⁹, que pode pender para os interesses particulares ou para a razão pública. Ela é relevante, entre outros motivos, porque, para pôr em movimento a desburocratização, são necessários esforços para sobrepujar a inércia jurídica e política, que tendem à burocratização.

Entretanto, não é somente a vontade política que aciona o elemento volitivo dos gestores. O medo também tem sido um disparador de condutas e práticas limitantes para o setor cultural, inclusive porque a desburocratização exige certa dose de ousadia na gestão.

Rodrigo Valgas dos Santos, autor da obra *Direito administrativo do medo: risco e fuga da responsabilização dos agentes públicos* (2020),

trata do temor que tem sido frequentemente demonstrado por gestores públicos, oriundo tanto dos “riscos inerentes à atividade decisória no âmbito administrativo”, como também da exacerbação desses riscos por parte dos órgãos externos de controle. Na referida obra, Valgas dos Santos (2020, p. 24) trata do

[...] fenômeno do medo do gestor público como consequência da incapacidade de gerir riscos e [aborda] a adoção pelos agentes públicos de estratégias de fuga da responsabilização. [...] O controle externo disfuncional, nos moldes aqui estudados, está a produzir um tipo inédito de disfunção burocrática com graves consequências para aplicação das normas do Direito Administrativo: *o exercício medroso da função administrativa*.

Aplicando-se a referida teoria ao nosso tema, mapeiam-se duas condutas. De um lado, a do gestor que, intencionalmente, não deseja inovar na gestão cultural, seja por convicção ideológica seja por se recusar a assumir os riscos regulares, que são inerentes à função exercida. Por outro lado, a do gestor que, em decorrência do histórico de disfunções e incompreensões dos órgãos de controle (sobretudo externos¹⁰), tem medo de ser responsabilizado administrativa, civil e criminalmente pelo uso de recursos que venha a ser considerado irregular, mesmo agindo de boa-fé e no interesse público. O receio, nesse caso, ultrapassa as precauções ordinárias, justificáveis e desejáveis, oriundas da responsabilidade com a coisa pública, fazendo com que se adotem posturas relutantes, soluções sempre ortodoxas ou simples omissão na gestão, levando à paralisação das ações.

Não pretendemos aqui atribuir ao servidor ou ao gestor público a responsabilidade por toda complexificação ou ineficiência burocrática, e sim sugerir, acompanhando as conclusões de Abers (2021), que a burocracia pode ser justamente a arena em que se batalha por inclusão política, justiça social e democracia cultural. Com esses exemplos, queremos dizer que a efetivação dos direitos culturais demanda o envolvimento ativo de técnicos, gestores, procuradores, agentes culturais,

servidores de outras áreas, entre tantos outros agentes da administração pública e da sociedade civil.

Sem dúvida, aspectos como engajamento, vontade e capacidade de tomar decisões (elementos volitivos), bem como formação, perfil, habilidades e conhecimentos dos gestores (elementos cognitivos) são relevantes para a gestão cultural. Contudo, na conduta humana, a par de elementos volitivos e cognitivos, atuam ainda os elementos afetivos, e é fundamental que estes não sejam desconsiderados por parte dos gestores e demais trabalhadores que atuam no campo da organização da cultura:

[...] é necessário assinalar que o requisito primordial e, sob todos os pontos de vista, mais essencial para o organizador da cultura é sua sensibilidade, conhecimento, encantamento e compromisso político e social com o tema da cultura. Sem tal apego, proximidade, paixão e compromisso – por melhor formação técnica que tenha – o recém-formado nunca será um profissional pleno no campo cultural. Viver, sentir, pulsar, conhecer cultura é imprescindível como dado primeiro para o bom profissional (Barbalho; Costa; Rubim, [200-], p. 12).

Ao contrário do que a burocracia faz parecer, a atuação na seara pública, na prática da organização da cultura em um sistema complexo e contemporâneo, requer entusiasmo, sensibilidade, delicadeza.

A chave da delicadeza: considerações finais

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
[...] em estado de dicionário.
(Carlos Drummond de Andrade – Procura da Poesia).

A crise decorrente da covid-19 evidenciou ainda mais a imbricação entre a cultura enquanto direito e a cultura enquanto trabalho, por

conta da mobilização de quem atua na área e teve que bruscamente encerrar suas atividades presenciais. Esse estado de emergência e incerteza global, no primeiro momento, gerou grande ansiedade nas categorias de trabalho artístico-cultural justamente por não ser mais possível, durante um tempo maior do que o esperado, viver e sobreviver de cultura no Brasil, da maneira como isso era vivenciado.

A partir da mobilização da sociedade civil organizada e de setores progressistas do Congresso Nacional, foram implementadas leis emergenciais com o objetivo de garantir o acesso a recursos financeiros por parte dos agentes culturais. Essa legislação propiciou também inovações normativas e aperfeiçoamentos jurídico-institucionais no tocante ao fomento às atividades culturais, advindas, por exemplo, das experiências da Lei Aldir Blanc e Lei Paulo Gustavo, e consignadas na Lei Aldir Blanc 2, no Decreto de Fomento e no Marco Regulatório da Cultura¹¹.

Garantidos os recursos do Fundo Nacional de Cultura e repassados estes aos entes estaduais e municipais, os gestores locais assumiram (muitas vezes de forma inédita) a responsabilidade de organizar demandas, elaborar estratégias e forjar o instrumental necessário à operacionalização das leis, num contexto em que o governo federal, além de não estabelecer diretrizes claras, atuava contra sua implementação.

Chama a atenção o fato de que, amparados pela mesma legislação federal, alguns entes têm conseguido simplificar e desburocratizar procedimentos para distribuição do recurso financeiro, enquanto outros, ao contrário, ainda burocratizam ou oneram os trâmites administrativos. Isso é um indício de que a desburocratização e democratização do acesso aos recursos públicos da área da cultura talvez dependam não apenas de aperfeiçoamentos propriamente institucionais e jurídicos, mas sobretudo das decisões e da atuação de gestores e outros agentes públicos envolvidos com a gestão cultural.

A delicadeza, que estamos propondo como valor para a gestão pública da cultura, é conceito que envolve generosidade, escuta sensível, autocrítica, entusiasmo, coragem, afeto, termos comumente

dissociados da atuação institucional, mas que podem vir a convergir com uma atuação técnica de excelência e uma atuação política comprometida com a democracia participativa e com a defesa intransigente do interesse público.

As conexões compreendidas neste capítulo servem de apontamentos para futuras pesquisas que busquem, por meio das chaves propostas, engendrar novas relações entre cultura, direito, trabalho e a gestão pública.

Os direitos culturais, estáticos, em estado de legislação, demandam gestores que os façam manifestar-se na concretude da vida real, materializando-os na delicada potência que as políticas públicas de cultura podem atingir, a fim de alcançarmos a plena democracia cultural.

Referências

ABERS, R. N. *Ativismo institucional: criatividade e luta na burocracia brasileira*. Brasília, DF: Ed. UnB, 2021. DOI 10.7476/9786558461593. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/y9zwc/pdf/abers-9786558461593.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2022.

ALMEIDA, S. L. de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Selo Sueli Carneiro: Jandaíra, 2021.

ANDRADE, C. D. de. Procura da poesia. In: ANDRADE, C. D. de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 11-12.

BARBALHO, A.; COSTA, L.; RUBIM, A. A. *Formação em organização da cultura no Brasil: apontamentos iniciais*. [S. l., 200-]. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Rsz_cXJ88OJNL21K8AhIfAif7znn-aqr/view?usp=sharing. Acesso em: 9 dez. 2022.

BITTAR, E. C. B. *Introdução ao estudo do direito: humanismo, democracia e justiça*. São Paulo: Saraiva, 2023.

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001. Disponível em: <https://>

www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZJdTvZbrz8pbDQnDqk/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 1 jan. 2024.

CHAUÍ, M. de S. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

COSTA, R. V.; TELLES, M. F. de P. *Cultura & direitos culturais*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

CUNHA FILHO, F. H. Políticas públicas como instrumental de efetivação de direitos culturais. *Sequência*, Florianópolis, n. 77, p. 177-196, nov. 2017. DOI 10.5007/2177-7055.2017v38n77p177. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/2177-7055.2017v38n77p177/35705>. Acesso em: 31 out. 2024.

CUNHA FILHO, F. H. *Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades*. São Paulo: Ed. Sesc São Paulo, 2018.

DOMINGUES, J. E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho?: notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural. In: DOMINGUES, J.; REQUIÃO L.; FRYDBERG, M. (org.). *Interloquções entre cultura, trabalho e economia*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020. p. 100-140.

GERALDES, C. M. B. A vontade política ou a (im)possibilidade de um ser político humano. 2013. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2013. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/4257/1/carlos%20manuel%20bernardino%20geraldes.pdf>. Acesso em: 31 out. 2024.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LOTTA, G.; SANTIAGO, A. Autonomia e discricionariedade: matizando conceitos-chave para o estudo de burocracia. *BIB*, São Paulo, n. 83, p. 21-42, fev. 2018. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/426/407>. Acesso em: 31 out. 2024.

MATA-MACHADO, B. N. da. *Política cultural: fundamentos*. São Paulo: Ed. Sesc São Paulo, 2023.

PIRES, T. Racializando o debate sobre direitos humanos. *SUR: Revista Internacional de Direitos Humanos*, São Paulo, v. 15, n. 28, p. 65-75, 2018. Disponível em: <https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2019/05/sur-28-portugues-thula-pires.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2024.

PIRES, T.; MATTOSO, A. C. Para além do colonialismo jurídico: rumo a uma concepção amefricana do Direito. In: MIÑOSO, Y. E. (coord.). *Feminismo descolonial: Nuevos aportes teórico-metodológicos a más de una década*. Quito: Abya Yala, 2019. p. 99-118.

RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais entre o possível e o impossível. *O Público e o Privado*, Fortaleza, n. 9, p. 33-47, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2358/2130>. Acesso em: 1 jan. 2024.

SANTOS, R. V. dos. *Direito administrativo do medo: risco e fuga da responsabilização dos agentes públicos*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2020.

SILVA, J. A. da. *Comentário contextual à Constituição*. 7. ed. São Paulo: Malheiros, 2010.

SILVA, J. A. da. *Ordenação constitucional da cultura*. São Paulo: Malheiros, 2001.

VARELLA, G. *Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

VOLIÇÃO. In: *AULETE digital*. [S. l., 20--]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/voli%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 12 mar. 2024.

WEBER, M. *Economia e sociedade*. Brasília, DF: Ed. UnB, 2015. v. 2.

WEBER, M. *Ensaio de sociologia*. Tradução de Waltensir Dutra. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

Notas

- 1 A jurisprudência constitui-se por reiteradas decisões judiciais no mesmo sentido, que servem como referência para novas decisões e interpretações. “Doutrina” é a palavra pela qual se designam os estudos e posições consolidadas no campo das teorias do direito; são as formulações teóricas sobre temas e debates jurídicos.
- 2 A despeito da controvérsia doutrinária, entendemos que os direitos autorais se filiam aos direitos culturais, uma vez que decorrem da criação de obras culturais. O “reconhecimento da propriedade intelectual em equilíbrio com a sua função social e a sua natureza cultural” é referido por Cunha Filho (2018, p. 120) como um dos “dogmas culturais constitucionais”.
- 3 A doutrina mais moderna utiliza o termo “dimensões”, em vez de “gerações”, entendendo que esse último termo pode sugerir a ideia de superação da geração anterior, o que não é o caso em se tratando dos direitos fundamentais, cuja evolução resulta na coexistência, não na substituição. As gerações são metaforicamente relacionadas aos ideais de Revolução Francesa: liberdade (1ª geração), igualdade (2ª geração) e fraternidade (no sentido de solidariedade, 3ª geração).
- 4 Em complemento ao pensamento do autor sobre diferentes formas de experimentar a representação coletiva, pode-se pensar o próprio Coletivo Gestão Cultural, grupo de pesquisa da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como um grupamento de pessoas que busca discutir experiências de gestão cultural contra-hegemônicas e insurgentes, e de políticas públicas culturais de uma maneira crítica, a partir da universidade e da experiência profissional de suas integrantes.
- 5 Referimo-nos aqui à diferenciação entre a dimensão sociológica e a dimensão antropológica da cultura, formulada por Isaura Botelho no artigo “Dimensões da cultura e políticas públicas” (2001).
- 6 A autora Hendye Gracielle desenvolveu a pesquisa intitulada “Desburocratizar para democratizar – fomento público à cultura e suas implicações jurídico-institucionais”, no âmbito do mestrado em Cultura e Sociedade, sob orientação da prof. dra. Gisele Nussbaumer. A pesquisa inclui outros fatores no rol de contribuições à desburocratização jurídico-institucional e à participação democrática na formulação e implementação das políticas culturais no Brasil.
- 7 O dicionário Caldas Aulete assim define o substantivo feminino “volição”: “1. Ato pelo qual a vontade se determina a alguma coisa; vontade. 2. Manifestação desse ato. 3. *Psic.* Um dos tipos de função mental (são eles: afeto, cognição e volição). 4. *Psic.* Capacidade em que se fundamenta a conduta consciente e que permite tomar decisões diante de motivações. [...]” (Volição, [20-]).
- 8 Não necessariamente em um ou outro extremo, à moda maniqueísta, mas em posições que sejam mais tendentes à conformação ou mais tendentes ao ativismo, no interior do *continuum* que liga os dois polos.
- 9 “O conceito de vontade política é utilizado, mais frequentemente, pelo senso comum como algo que pode resolver problemas ou agudizá-los, como se fosse uma disposição de uma autoridade ou um corpo detentor de um agir que pode ou podem determinar o sentido da natureza humana com reflexos positivos e negativos” (Geraldes, 2013, p. 159).

- 10 Valgas dos Santos (2021) defende que o controle externo exercido pelos Tribunais de Contas, quando disfuncional, tem levado ao fenômeno conhecido como “apagação das canetas”.
- 11 Lei Aldir Blanc: Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 – Lei de Emergência Cultural. Lei Paulo Gustavo: Lei Complementar nº 195, de 08 de julho de 2022. Lei Aldir Blanc 2: Lei nº 14.399, de 08 de julho de 2022. Decreto de fomento: Decreto nº 11.453, de 23 de março de 2023. Marco regulatório do fomento: Lei nº 14.903, de 27 de junho de 2024.

Conservadorismo, cultura política e políticas culturais no Brasil

Marina Ramos Neves de Castro

Introdução

O conservadorismo, como conceito, carrega diferentes interpretações e nuances, dependendo do contexto em que é utilizado, e por essa razão, gostaria de definir em que sentido estou utilizando o termo. Quando falo de conservadorismo não estou falando somente de valores, crenças, ideias e ideais que perduram e são transmitidos entre as gerações (Coutinho, 2014). Estou falando de ideologias e estratégias narrativas que dissimulam o objetivo

de preservar um modo de vida, valores ou uma identidade e que objetivam garantir determinada forma de reprodução social ou depredar os recursos sociais e ambientais disponíveis, em benefício de uma minoria e em detrimento de uma maioria.

Observo que “conservar” e “preservar” são palavras que podem ser compreendidas num contexto de transmissão e de partilha e que, em certa medida, admitem a mudança e a transformação. Mas “conservadorismo”, ao contrário, pressupõe uma ação de predação, de apropriação e de posse. Nesse sentido, talvez possamos estabelecer uma diferença entre gestões culturais conservadoras e gestões culturais conservadoras, entendendo que as primeiras estão centradas em ações de transmissão e de reprodução e as segundas em ações de predação.

Dessa maneira, procuro discutir as políticas culturais e a gestão cultural num tempo de conservadorismo conservadorista, no qual essas políticas se tornam instrumento político de predação e de apropriação de bens e de direitos, privilegiando as valorações, desejos e ideais de uma minoria bem representada nas esferas de poder, em detrimento da maioria não representada ou sub-representada nessas mesmas esferas.

Sabemos que, muitas vezes, a gestão cultural se torna um instrumento para conservar nas mãos de uma minoria algo que essas pessoas julgam ter o direito de possuir de maneira exclusiva e não querem perder ou ceder a outro. Assim, esse conservadorismo do qual trato aqui refere-se à ação de conservar o poder, a hegemonia, o domínio, o *status* e os benefícios que essa minoria possui em detrimento dos direitos da maioria, de uma participação mais equitativa, da distribuição equitativa dos recursos e da representatividade do outro nas esferas de poder.

O pior é que tudo isso se torna muito atual quando olhamos para o lado e vemos o que foi feito, a partir do golpe de 2016, com o Ministério da Cultura e com seus programas, com a Fundação Nacional de Artes (Funarte), com a Fundação Cultural Palmares, com a Fundação Casa de Rui Barbosa e com a classe artística e produtora de cultura em geral –

porém, são processos longos, processos de longa duração, que se fazem presentes na história do Brasil e de muitos países.

A novidade é a mutação do conservadorismo operada desde o golpe de 2016, quando as suas práticas procuram se adequar a ideologias resurgentes – especificamente as ideologias de extrema-direita, negacionistas, neonazistas, neoconservadores, racistas e homofóbicos. Essas mutações políticas nos desafiam a construir novas interpretações e a organizar novas lutas, necessariamente mais arrojadas, para os velhos problemas de sempre.

Dessa maneira, procuro refletir sobre os impactos do pensamento conservadorista na elaboração e na implementação de políticas culturais no Brasil. Discuto, primeiramente, o conceito de conservadorismo, buscando compreender suas dinâmicas ideológicas, suas práticas e a maneira como ele fundamenta tanto a cultura política que se dissemina na vida cotidiana do brasileiro como a cultura política propriamente dita como vetor de ato de poder. Em seguida, busco acompanhar sua disseminação nos modelos de gestão pública e nas escolhas feitas por instituições, governos, associações e partidos políticos. Por fim, discuto como o conservadorismo propugna padrões de reprodução social, de captura e manutenção do poder, moldando visões de mundo e estabelecendo práticas socioculturais pontuadas por uma perspectiva antidemocrática.

A cultura conservadora na política de Estado

Para a antropologia política, há duas ordens no fazer político. Uma é o fazer político que se dissemina na vida cotidiana, haja vista que ordinariamente negociamos o nosso estar no mundo junto com o outro. Assim, fazemos política em alguma instância – ainda que não tenhamos consciência plena desse fazer político, posto que ele está disseminado e intrinsecamente presente no *mundo da vida* (Merleau-Ponty, 2011) –, e porque em todas as coisas do mundo existe uma relação de poder, e

onde há poder, há política. Outra ordem é o fazer político específico, aquele que tem consciência da sua ação como vetor, como força empenhada em produzir um ato de poder com o objetivo de transformar a realidade, ou de conservá-la. Essa segunda ordem no fazer político é o que comumente designamos como a função da política, aquela que atua enquanto instrumento democrático de poder nas esferas institucionais demarcadas pelo sufrágio.

Começo a explicar, brevemente, sobre essa segunda ordem do fazer político, que impacta indiretamente, mas coercitivamente, na vida cotidiana e ordinária do mundo da vida das pessoas, em especial daqueles que são sub-representados nas esferas de poder.

Apesar de se autodenominar social-democrata, o Partido da Social-Democracia Brasileira (PSDB) tem, historicamente, adotado uma plataforma que mescla políticas econômicas liberais com algumas preocupações sociais. No Pará, onde governou por cinco mandatos nas últimas três décadas, tivemos políticas consideradas conservadoras especialmente em áreas como a economia, a segurança pública e as privatizações. Algumas dessas políticas evidenciam o seu neoconservadorismo, como as privatizações e as parcerias público-privadas; os incentivos ao agronegócio e as políticas ambientais flexíveis.

Quanto às privatizações, houve incentivos à privatização de serviços públicos e à formação de parcerias com o setor privado, o que reflete uma visão conservadora de menor intervenção estatal na economia (Lima, 2014; Santos, 2018). A isso adicionamos a falta de transparência nos processos, assim como a ausência de uma discussão ampla com a sociedade e os sindicatos, gerando desconfiança quanto aos benefícios reais dessas medidas para a população, especialmente em termos de acesso e qualidade dos serviços essenciais.

Quanto aos incentivos públicos, a gestão do PSDB apoiou grandes projetos do agronegócio e no campo da mineração, setores que geralmente produzem conflitos com comunidades indígenas e tradicionais, bem como impactos ambientais agressivos (Barros, 2018). Essa postura

também é compreendida como conservadora, causando deslocamentos compulsórios, desmatamento e degradação ambiental.

Quanto às políticas ambientais, as gestões do PSDB adotaram uma abordagem mais flexível em relação a elas, permitindo que projetos de mineração e agricultura avançassem, mesmo com críticas de ambientalistas sobre os impactos no bioma amazônico. Embora esses projetos tenham impulsionado a economia local e gerado empregos, também provocaram sérios impactos ambientais, como desmatamento acelerado, degradação dos solos e poluição dos recursos hídricos, além e fundamentalmente, da violência cometida contra os povos e culturas tradicionais presentes no Estado (Borges, 2017; Medeiros, 2019).

A primeira ordem no fazer político na vida cotidiana manifesta-se em diversas interações e decisões que, embora não sejam percebidas explicitamente como atos políticos, envolvem negociações e relações de poder. Um exemplo comum está nas dinâmicas familiares, onde a divisão de tarefas domésticas envolve uma constante negociação entre os membros da família. Essas decisões afetam a maneira como as pessoas se posicionam em relação aos outros e refletem hierarquias de poder que, mesmo sendo implícitas, moldam o convívio familiar (Bourdieu, 1998; Butler, 2018; Foucault, 2014).

Outro exemplo ocorre nas relações de trabalho, onde as pessoas constantemente negociam poder ao decidir quem lidera uma reunião ou como são distribuídas as responsabilidades em um projeto. Essas interações cotidianas refletem uma disputa por reconhecimento e autoridade, ainda que não passem por processos formais de decisão política (Follett, 2001).

No contexto de grupos sociais, como entre amigos ou em comunidades, a tomada de decisões em grupo é mais um exemplo de como a política está presente no cotidiano. Quem decide o que o grupo fará, quem assume a liderança ou como as decisões são distribuídas são formas de poder que se expressam nas interações sem que sejam necessariamente vistas como políticas.

Em espaços públicos, o fazer político também se manifesta de maneira implícita. No transporte coletivo ou na fila de um supermercado, há uma negociação sutil de como se comportar e quem deve ceder lugar. Conviver em espaços públicos envolve uma dinâmica de poder, ainda que disfarçada de interações sociais rotineiras (Bourdieu, 1998; Merleau-Ponty, 2011).

Por fim, as escolhas de consumo também são exemplos de como o fazer político permeia a vida cotidiana. Quando decidimos comprar de pequenos produtores locais, em vez de grandes corporações, estamos participando de relações políticas e econômicas que moldam o mundo ao nosso redor. Ainda que essas decisões não sejam percebidas como políticas, elas expressam preferências que impactam as estruturas sociais e econômicas (Miller, 2009).

Essas situações cotidianas revelam como o fazer político está disseminado na vida social, operando de forma sutil, porém presente, em cada interação e decisão que envolve indivíduos no mundo da vida, moldando nossas posições e a forma como nos relacionamos uns com os outros.

O conservadorismo nas políticas públicas para a cultura

No estado do Pará e, mais geralmente, na Amazônia, meu espaço de investigação, temos uma longa tradição de gestões culturais conservadoras (Castro, 2012; Castro; Castro, 2016). As políticas públicas voltadas para a área da cultura tiveram o mesmo secretário de cultura por 20 anos, durante os governos do PSDB. A pretexto de executar uma gestão cultural comprometida com a preservação, justificada como uma gestão de proteção, recuperação e ressignificação de espaços, essa gestão de duas décadas desenvolveu uma política conservadora, na medida em que foi comprometida com um projeto de classe, colonial, de valorização de alguns gêneros musicais, arquitetônicos, plásticos,

pictóricos em detrimento de outros projetos, histórica e socialmente apagados pela cultura conservadora.

Assim, ressalta-se as valorações que conformaram essa política pública: pensamento dicotômico arraigado na valorização do centro contra a periferia, capital contra o interior; patrimônio material contra o imaterial etc. Foram construídas dicotomias valorativas em que se beneficiava uma maneira de sentir e pensar o mundo em detrimento de outras, ou, ainda, adequadas as maneiras de ver e viver das minorias sub-representadas ao desejo do pensamento hegemônico e elitista, o qual conformava, ideologicamente, a política de Estado para a cultura.

A exemplo, podemos citar o uso de autores e músicos populares a partir dos padrões construídos, para que uma elite os apreciasse e consumisse. Entre os muitos exemplos a que podemos nos referir, destacamos o caso do mestre popular Verequete, um dos compositores tradicionais mais importantes da cultura musical do carimbó, ritmo e música paraense. Verequete teve sua obra tratada por meio de elementos exógenos, ao gosto das camadas médias e da elite econômica e política paraense, para efeito de visibilidade de uma “dada” política cultural – aparentemente inclusiva e democrática, mas, na verdade, eivada por soluções de uma conciliação de sensibilidades, gostos e, efetivamente, classes sociais.

Podemos sintetizar essas ações que perduraram por 20 longos anos como um processo não de sincretismo cultural, o que seria legítimo em nossa compreensão, mas de depreciação e de predação da cultura do outro e de suas valorações, em benefício das valorações e da reprodução cultural de uma minoria, algo que conhecemos muito bem na Amazônia (Castro; Castro, 2015).

Essa cultura de pensar, de perceber, tomar e viver o mundo da vida chamo de “ideologia”; ideologia enquanto valorações que nos levam a praticar atos, nesse caso, atos públicos para uma sociedade e, quiçá, um público, pois seu vetor era o espetáculo. Essa ideologia impregnou fácil e duradouramente uma parte expressiva do eleitorado paraense,

produzindo efeitos que serviram como um escudo de proteção, de invisibilidade e de justificativa para essa predação. Nesse jogo de dissimulação, vemos o fazer político específico produzindo o fazer político do senso comum e da vida cotidiana. A gestão cultural conservadora justifica a ação cultural conservadorista. Tudo dissimulado pela espetacularização da obra, do livro, do disco, da ópera, da restauração de um prédio, da midiaticização sem ranhuras, sancionada e blindada pela ausência de uma mídia crítica e independente.

No âmbito nacional, ainda que com os avanços da gestão da cultura pelo Partido dos Trabalhadores (PT) à frente do governo federal (2003-2016) – ainda que muito se critique esse período pelo que deixou de fazer –, é importante salientar que avançamos na criação de instrumentos e na implementação de dispositivos que buscaram combater as culturas conservadoras.

Assim, em oposição aos avanços conquistados nos governos de esquerda, no Brasil do golpe, no Brasil de Temer e de Bolsonaro, vimos, e ainda vemos, um processo de consolidação de discursos e narrativas conservadoras que já nem mais se dissimulam em democráticas. O fazer político do senso comum produzindo o fazer político específico de negação, depredação e espoliação do patrimônio cultural através seja do contrafeito ou do não fazer. É a ação conservadora por ela mesma, sem a máscara do conservadorismo (da polidez) através das escolhas dos objetos e elementos culturais que representam, para esse pensamento conservadorista, as formas do fazer a ópera, a música clássica e ou popular, do fazer as escolhas de espetacularização do fazer cultural com contornos de arte – mas isso já não cabe aqui explorar. Em síntese, “fornecer elementos de identidade para o poder público e para os grupos sociais hegemônicos, que historicamente se revezam na ocupação da estrutura do Estado” (Castro, 2012, p. 150).

Com esse ponto de vista, pode-se entender os movimentos de 2013, o Movimento Brasil Livre (MBL), o bolsonarismo, o golpe de 2016 e seus congêneres como algo que está para além de um conservadorismo

tradicional. É preciso compreender a sua especificidade através das materialidades que constituíram as formas sociais, ou seja, os processos de socialização (Castro, 2017, 2017-2018; Simmel, 2006).

Compreender essa mutação é fundamental para entendermos o que aconteceu e ainda está acontecendo, para que possamos reorganizar nossa ação política, construindo um fazer político específico, que produza ressignificações libertadoras, reivindicatórias e contracolonizadoras do senso comum e da vida cotidiana, afinal, pensamos que a política é nosso principal instrumento para descolonizar a vida e assim, descolonizar os Brasis do Brasil.

Fundamentos do neoconservadorismo

Para avançarmos em nossa análise, vale melhor compreendermos o neoconservadorismo, essa vertente da insensibilidade *vis-à-vis* ao *outro*. Vamos pensar sobre o que fundamenta, politicamente, a gestão cultural desses novos conservadoristas, ou neoconservadoristas – para, talvez, utilizar um termo análogo que pareça mais convencional. Quais as características desse conservacionismo ou neoconservadorismo? Primeiramente, devemos compreendê-los no seu contexto e ambiente pós-modernos. Cabe esclarecer, desde logo, que o problema identificado não está nessa noção, a qual coloca a necessidade de refletir sobre a cultura e as conjunturas sociais com atenção para a relatividade necessariamente presente na vida social – e nem sempre considerada. O problema não está na relatividade, mas sim no relativismo, prática associada a todo conservacionismo ou conservadorismo.

Vejamos, ainda que superficialmente, de que maneira três elementos da pós-modernidade se fazem presentes nas práticas conservadoristas contemporâneas, notadamente em seus efeitos políticos.

Primeiramente, se alimentam de elementos arcaicos (Maffesoli, 2010; Maricato, 1999) que podem estar presentes nas religiões, no significado de família, pátria, nação, entre outros, e os misturam a

elementos da cultura moderna, sem nexos ou consequências pertinentes. Nessa mistura, engendram o que podemos chamar de uma estética barroca (Maffesoli, 2010), no sentido de que a ênfase é dada às emoções, às sensações, aos sentimentos, exacerbando-os, sem muito uso da racionalidade ou eloquência histórica que conhecemos. Somente isso já podemos conceber como uma primeira característica desse modelo de política cultural implementado, silenciosamente, nos governos de 1995 a 2006 e 2011 a 2018 no Pará, e de 2016 a 2022 no Brasil.

Em segundo, essa lógica pós-moderna conservadorista se fundamenta por meio do descrédito das políticas culturais voltadas para as minorias, para os não ou sub-representados nas diversas esferas de poder, escolhendo elementos de valorações eurocêntricas e exógenas de outras experiências que não sejam suas, conformando escolhas e ações políticas. Essa lógica desacredita as necessidades dos mais pobres, daqueles que foram historicamente calados ou não ouvidos; volatiliza, liquidifica (Bauman, 2003) e despreza (Prysthon, 2008) as zonas que não ocupam o centro da sua vida social: as periferias, as margens, as fronteiras (Harvey, 1996).

Em terceiro, embaralha as máscaras sociais, assumindo algumas delas como se fossem reais. Assim, se antes, nos governos anteriores ao PT, os conservadores faziam das políticas para a cultura um processo de construção hegemônico das camadas intelectuais da sociedade, na era do PT houve uma vontade política de ampliar a participação das minorias, dando-lhes maior participação e representatividade, tanto na área cultural como em outras. No entanto, nos tempos pós-golpe de 2016, os donos do poder já não se dão a esse trabalho, assumindo aparências e falsas verdades como se fossem verdades (Rouanet, 2000).

É crucial destacar que o problema não está na pós-modernidade em si, pois ela é um processo social que surge de maneira consequente com as dinâmicas interpostas na experiência social e valoriza o princípio da relatividade. O verdadeiro problema reside no uso inadequado – ou distorcido, propositalmente – dessas circunstâncias e sensibilidades

sociais, que são manipuladas para fins políticos específicos, distorcendo as nuances e complexidades da vida social.

Conclusão

Retomando a fórmula enunciada, a resposta necessária e que precisa ser mobilizada para combater essas mutações do conservadorismo deve ser manifesta como um fazer político específico, que tem consciência da sua ação como vetor, como força empenhada em produzir um ato de poder com o objetivo de transformar a realidade e promover valorações democráticas e inclusivas na vida cotidiana. No entanto, esse vetor só se torna força de atuação quando tem uma força simbólica para o sustentar. Essa força simbólica é gerada pela política entendida de maneira antropológica, aquela que é negociada e vivida no mundo da vida (Merleau-Ponty, 2011), aquela disseminada através das práticas sociais diárias. Sua eficácia está na consciência de sua ação enquanto vetor, pois sua capacidade está em transformar a valoração da ação social enquanto ato político, ou ainda, em ações que possam se disseminar na vida cotidiana através das práticas inclusivas e democráticas.

Assim, para combater uma gestão cultural conservadorista, a condição é descolonizar a vida cotidiana fazendo política, fazendo política de verdade, fazendo política no seu modo antropológico específico, com militância, com participação social, debate, contradição, enfrentamento, resistência e crítica. Em outras palavras, fazendo a política que transforma e é transformada pela ação social, por aquele fazer político específico que se dissemina e que é inerente ao nosso estar no mundo, ordinariamente, ao negociarmos as nossas identidades, valores, desejos, o nosso estar no mundo junto com o outro, ou seja, ao negociarmos a nossa existência. Portanto, repito, ao viver fazemos política em alguma instância; ao resistir, fazemos política; e a transformação para que a política cultural seja paritária entre as classes, inclusiva, representativa e reflexo da sua população se dá quando todas

as vozes são escutadas e respeitadas, isto é, quando a participação social é reflexo das valorações democráticas, múltiplas e diversas.

Para encerrar, é fundamental reconhecer que em todas as esferas do mundo da vida – seja da ordem do cotidiano e da banalidade, seja da ordem da extraordinariedade e da institucionalidade – há uma dinâmica de poder. E onde há poder, há negociação, valorações, interesses. Há, sobretudo, uma política que compreende sua ação como agente influente e determinante para preservar ou alterar práticas, processos e finalidades. Para se contrapor a essa política como vetor e transformá-la, somente a política entendida de maneira antropológica – construída no corpo a corpo, na luta e na militância – poderá ser, em minha compreensão, verdadeiramente eficaz, pois atua como um vetor de poder capaz de promover mudanças substanciais e duradouras.

Referências

BARROS, M. da S. *Privatização e seus efeitos ambientais: um estudo de caso no Estado do Pará*. 2018. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Sustentável) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

BORGES, T. *Amazônia e desenvolvimento: impactos em populações tradicionais*. Brasília DF: Ed. UnB, 2017.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Tradução de Sergio L. de Almeida. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Maria Lúcia de Arruda Aranha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CASTRO, F. F. de. Comunicação, identidade e TV pública no Pará. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 149-167, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/26851/23673>. Acesso em: 23 mar. 2022.

CASTRO, F. F. de; CASTRO, M. R. N. de. Aspectos estruturais da política cultural do PSDB no Pará. In: FIGUEIREDO, S. L. *et al.* (org.). *Aspectos estruturais da política cultural do PSDB no Pará*. Belém: NAEA, 2016. p. 1-13.

CASTRO, F. F. de; CASTRO, M. R. N. de. A tese do custo amazônico, o novo desenvolvimento e a política cultural do primeiro governo Dilma. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A.; CALABRE, L. (org.). *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EdUFBA, 2015. p. 253-278.

CASTRO, M. R. N. de. Aportes teóricos para pensar a feira enquanto forma social. *Revista Sociais e Humanas*, Santa Maria, v. 30, n. 2, p. 169-183, 2017. DOI 10.5902/2317175820951. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/sociaisehumanas/article/view/20951/pdf>. Acesso em: 23 mar. 2022.

CASTRO, M. R. N. de. Identidade e ethos conservador na política cultural: estudo comparado França-Brasil. *PragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, ano 8, n. 14, p. 203-218, out. 2017/mar. 2018. DOI 10.22409/pragmatizes.voi14.10482. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10482/7324>. Acesso em: 23 mar. 2022.

COUTINHO, J. P. *As ideias conservadoras: explicadas a revolucionários e reacionários*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

FOLLETT, M. P. *Dinâmica de grupos*. Tradução de Silvio A. Guimarães. São Paulo: Atlas, 2001.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1996.

LIMA, J. C. *Política e economia no Pará: uma análise crítica*. Belém: EdUFPA, 2014.

MAFFESOLI, M. Pós-modernidade. *Comunicação e Sociedade*, Braga, v. 18, n. 1, p. 21-25, 2010. DOI 10.17231/comsoc.18(2010).982. Disponível

em: <https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1471/1451>. Acesso em: 22 mar. 2022.

MARICATO, E. Metr pole de São Paulo, entre o arcaico e a pós-modernidade. In: SOUZA, M. A. *Metr pole e globalização*. São Paulo: Cedesp, 1999. p. 115-123.

MEDEIROS, L. *Impactos das políticas de desenvolvimento nas comunidades tradicionais do Pará*. Belém: EdUFPA, 2019.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradu   o de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MILLER, D. *A vida social das coisas: as transformações de objetos em mercadorias*. Tradu   o de Rosana Hessel. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

PRYSTHON,  . Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 10, n. 21, p. 43-50, 2008. DOI 10.15448/1980-3729.2003.21.3212. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3212/2477>. Acesso em: 19 mar. 2022.

ROUANET, S. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SANTOS, A. *O Pará e as políticas neoliberais: impactos e consequências*. Belém: EdUFPA, 2018.

SIMMEL, G. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Tradu   o de Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Esferas de reexistência da arte frente ao avanço da extrema-direita na política: uma cartografia possível

Isaura Tupiniquim

Introdução

Em 2022, tive o prazer de ser convidada para participar da 8ª edição do evento Diálogos sobre gestão cultural¹, mediando, junto com Ian Habib (artista e pesquisador), uma conversa com Wagner Schwartz (coreógrafo e escritor), sob o tema “O lugar político das artes”. Wagner Schwartz é um artista reconhecido no campo da dança contemporânea brasileira e, em 2017, foi vítima da violência política que vinha sendo promovida por grupos de extrema-direita

no Brasil contra diversos setores da sociedade, em especial, o setor artístico.

Os ataques contra a obra *La Bête*² de Wagner Schwartz tiveram repercussão internacional, causando um impacto significativo no âmbito da cultura, dando a ver o uso político bem-sucedido, embora antiético, das novas ferramentas de comunicação pela extrema-direita brasileira. A produção de polêmicas, ataques e censuras em torno de obras e artistas nos últimos anos se caracterizou principalmente pela manipulação e viralização de conteúdos falsos nas redes sociais, provocando a opinião pública e a disseminação de discursos de ódio. No caso *La Bête*, o pânico moral foi em torno da nudez do artista em uma obra relacional e a presença de crianças enquanto público.

Ao passo que os partidos de esquerda eram criminalizados, a arte associada a uma ideologia mais progressista era considerada corrupta e inútil pela extrema-direita, um gasto supérfluo para o Estado, um ambiente de desvios de conduta, quando, por outro lado, os grupos da extrema-direita promoviam sucessivas transgressões e abusos contra à democracia e grupos minoritários. “Se a farsa segue à tragédia, o que segue à farsa? [...] Uma política da pós-verdade é com certeza um enorme problema, mas uma política do pós-vergonha também é. Em particular, como se posicionam os artistas e os críticos diante desse dilema duplo?” (Foster, 2021, p. 6-7).

Em meio a perseguições, ameaças de morte através das redes sociais e censuras disfarçadas de impasses burocráticos, surgiram redes de apoio aos artistas, alianças autônomas e institucionais, dentro e fora do Brasil, campanhas e eventos em diversos formatos com intuito de debater e enfrentar os ataques às artes e à democracia. É a partir desse recorte temático relativo aos modos de resistência na cultura no contexto de repressão que desenvolvo este texto.

Em 2018, como parte da minha pesquisa de doutorado³, realizei uma série de entrevistas sobre o tema “censura nas artes” no festival Interação e Conectividade (IC) Encontro de Artes com artistas,

produtores e curadores. Na ocasião, tive a oportunidade de entrevistar Wagner Schwartz, Elisabete Finger e Maikon K.⁴, parte do elenco da peça *Domínio público*⁵ que integrava a programação daquela edição do evento. Nessa entrevista, os artistas falaram sobre a difícil experiência que tiveram com os ataques, mas também ressaltaram as diversas mensagens de carinho e de apoio que receberam quando estavam sendo alvos de polêmicas e ataques. Quando perguntados sobre como eles pensavam as formas de resistir aos ataques, os três confluíram com a ideia de que era preciso continuar fazendo o que eles sempre fizeram, criando e apresentando suas obras.

Durante o evento Diálogos sobre Gestão Cultural, tive acesso ao caso de Ian Habib, que também havia sido vítima de “censura”⁶, quando suspenderam a apresentação da sua peça *Sebastian*, de última hora, em um festival universitário na cidade de Gaspar (SC)⁷. O caso de Ian reafirma um outro aspecto desse contexto relativo aos regimes de visibilidade⁸ produzidos em torno da censura e no mercado das artes. Tendo em vista que os ataques contra as artes eram principalmente um ataque às diferenças, aos grupos minoritários, muitos artistas foram vitimados não apenas por serem artistas, mas por serem mulheres, pessoas pretas, indígenas ou transgênero. O caso de Ian contribuiu com o debate sobre como a censura ocorre também de modo a silenciar as diferenças, produzir o apagamento da memória e lançar ao esquecimento uma existência.

A partir do tema “O lugar político das artes”, falávamos sobre os atravessamentos da noção de política nas artes em um contexto repressor e das diversas formas de enfrentamento numa dimensão micropolítica. Nesse sentido, parece interessante reforçar aqui a fala de Ian sobre a importância de produzir memória sobre os corpos transgênero e de como ele tem praticado isso com o projeto Museu Transgênero de História e Arte (Mutha)⁹, criado por ele naquele contexto de repressão.

Do mesmo modo, Wagner falou sobre o livro que estava escrevendo na ocasião com apoio de instituições estrangeiras a partir da sua

experiência com os ataques que sofreu e que viria a ser publicado anos depois sob o título *A nudez da cópia imperfeita*. Nesse encontro, eu falei sobre a residência artística¹⁰ que estava fazendo na França com uma pesquisa artística vinculada à tese e aos atravessamentos da minha experiência como artista sob um governo autoritário. Observei, portanto, que nós três estávamos, cada um ao seu modo, engajados em enfrentar o fascismo político representado pelo governo de Jair Bolsonaro, por meio da arte e da produção de pensamento.

Agenciamentos em contramemória

Desde os primeiros casos de ataques e censuras contra artistas no Brasil, emergiram redes de apoio frente aos movimentos reacionários e o exercício de “contramemória” foi sendo produzido de diversas formas em muitas frentes, fossem elas jurídicas, artísticas, jornalísticas ou acadêmicas. Agenciamentos de resistência foram se configurando ao longo desses últimos anos, ressaltando a arte enquanto campo e coletividade com força política.

Com a onda de casos de ataques e censuras¹¹, artistas renomados se uniram em torno da campanha “#342 artes”¹², coordenada por Paula Lavigne, produtora e companheira de Caetano Veloso¹³. A campanha “#342 artes – contra censura e difamação”¹⁴ foi um dos primeiros movimentos mais expressivos no combate às novas formas de censura e à violência política contra o campo da cultura, marcadas, primeiro, pela articulação do Movimento Brasil Livre (MLB)¹⁵ contra o *Queermuseu*¹⁶, e, em seguida, pela perseguição ao curador Gaudêncio Fidelis, obrigado a depor numa Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) de maus tratos, estabelecida pelo político bolsonarista Magno Malta, assim como aconteceu com Elisabete Finger no caso *La Bête* no MAM-SP.

A exposição *Queermuseu* foi acusada de estimular pedofilia e zoolofilia. Entre as obras atacadas, teve destaque *Cenas de Interior II* da consagrada artista visual Adriana Varejão e a série de pinturas *Criança*

viada de Bia Leite. Com a crescente onda conservadora de criminalização das artes que se difundiu na opinião pública por meio das redes digitais, a empresária Paula Lavigne passou a reunir na sua casa dezenas de artistas e curadores a fim de compor estratégias de combate ao que vinha acontecendo.

A primeira reunião contou com cerca de 100 pessoas e resultou em uma das primeiras ações, caracterizada por vídeos curtos compartilhados na internet, com a presença de pessoas públicas e artistas consagrados alertando a população sobre as acusações infundadas em torno dessas obras. No primeiro vídeo, postado em outubro de 2017 no @342artes, estão Caetano Veloso e o curador Gaudêncio Fidelis. No vídeo, Gaudêncio fala sobre a tentativa de criminalização da arte envolvendo políticos da extrema-direita, como Magno Malta, que se utiliza de uma CPI de maus tratos às crianças e adolescentes para convocar artistas e curadores, sob a justificativa de haver pedofilia na arte¹⁷. Já Caetano critica o MBL – que, por sua vez, emerge na política como liberais anticorrupção e se metamorfoseiam em guardiões da moral – e diz: “*esse negócio de MBL, só gente idiota que acredita que aquilo é pra valer*” (Veloso, 2017).

Em matéria de Nelson Gobbi (2017) ao jornal *O Globo*, intitulada “Artistas vão processar políticos por difamação”, Paula Lavigne (2017 *apud* Gobbi, 2017) afirma que:

o principal neste momento é mostrar à população que Crivella e Doria mentem ao associar o conteúdo da *Queermuseu* e da performance *La Bête* no MAM-SP à pedofilia e zoofilia, eles estão difamando profissionais sérios e enganando a população. Uma funcionária minha veio me perguntar se eu ia ‘defender pedofilia’. [...] Por isso também vamos entrar com ações na justiça contra políticos e grupos (o *Movimento Brasil Livre* é um deles) que usam a difamação como forma de enganar a população. É um movimento para dizer que exigimos respeito.

Ainda na mesma matéria, a artista Adriana Varejão (2017 *apud* Gobbi, 2017, grifo nosso) diz:

[...] o Ministério Público do Rio Grande do Sul foi à exposição *Queermuseu* e não verificou nada relacionado à pedofilia e zoofilia.

– Por mais absurdo que seja o MP ir a um museu para verificar isso, este fato demonstra claramente que estas acusações são falsas, esta é uma campanha de difamação passível de processo. Sofri vários ataques pessoais e todos terão resposta – garante a pintora. – Escolheram os artistas como inimigos públicos, criminalizando produções sérias, que movimentam a economia e criam possibilidades. Enquanto isso, crianças estão expostas a riscos reais de abusos, enquanto estão soltas nas ruas, nas cidades que estes prefeitos administram. *Os lugares onde mais se exploram crianças no Brasil não têm museus por perto.*

Observamos nesse trecho da fala de Adriana Varejão como a artista estabelece uma posição política precisa ao frisar que os principais problemas sociais do país dizem respeito exatamente a uma ausência de políticas públicas de acesso à cultura e de como há hipocrisia no discurso de políticos da extrema-direita que não atuam efetivamente para salvaguardar os direitos de crianças e adolescentes, mas, por outro lado, se engajam na criação de polêmicas para se autopromover e criar conteúdos em suas campanhas.

Na primeira reunião na casa de Paula Lavigne é de onde saem também outras iniciativas, como o apoio jurídico às vítimas dos ataques (Martín, 2017). A campanha “342 Artes” passou a publicar de forma constante nas suas redes sociais denúncias de casos de difamação e censura, através de vídeos com artistas como Fernanda Montenegro, Marisa Monte, entre outros, além de publicações que desmentiram notícias falsas que já haviam circulado nas redes sociais. A campanha influenciou debates sobre direitos autorais de *streamings* e a importância dessa pauta no PL das FakeNews¹⁸. Ao passo que se articulavam encontros, ações judiciais e campanhas, outros movimentos foram

surgindo, muitos em parceria ou como desdobramento do movimento criado por Paula Lavigne.

Entre esses agenciamentos, o mais expressivo em termos de produção de memória é o Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística (Mobile)¹⁹, que funciona como uma rede de entidades e coletivos que atuam na defesa e promoção da liberdade de expressão artística e cultural no Brasil. Ele é formado pelas organizações Artigo 19, 342 Artes, Centro de Análise da Liberdade e do Autoritarismo (Laut), Rede Liberdade, Mídia Ninja, Movimento Artigo Quinto e Samambaia Filantropias, todas organizações dedicadas ao combate à censura nas artes e aos ataques contra artistas.

O *site* se organiza em sessões, contendo um mapeamento de casos dividido por anos que vão de 2016 a 2022, em que é possível localizar episódios específicos, indexados por termos como “posicionamento político”, “raça e orientação sexual”, “religião” e “gênero”, bem como apresenta a estratégia metodológica do projeto, explica como identificar a censura ou medidas autoritárias, além de ser um canal para realização de denúncias por meio de um formulário. O Mobile disponibiliza outros conteúdos, como a lei de liberdade de expressão artística, artigos acadêmicos e *links* para outros *sites* sobre o tema. A plataforma já contabilizou uma média de 282 casos de censura no país até o momento.

Para além desse material, rico em produção de memória e denúncia, produzido pelo Mobile ao longo desses anos, o movimento realizou encontros e debates presenciais e virtuais sobre o tema da censura no contexto recente, bem como colaborou com iniciativas como a produção de um dossiê que foi entregue à Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) sobre os abusos no campo cultural cometidos pelo Estado brasileiro. Além de integrantes do Mobile, participaram da audiência artistas como Caetano Veloso, Daniela Mercury e Wagner Moura (Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística, 2021). Com base nos dados oferecidos pelo Artigo 19 (2021) sobre o mapeamento do Mobile, “cerca de 30% está vinculado

a expressões de gênero e/ou raça e/ou orientação sexual ou possuem motivações religiosas e/ou morais. Além disso, cerca de 67% das ocorrências têm origem em medidas do governo federal”.

Com a pressão de artistas sobre autoridades políticas, tendo em vista o crescimento do cerceamento à livre expressão artística no Brasil e a atuação do governo brasileiro nessa direção, foi instaurada uma audiência pública sobre liberdade de expressão, artística, cultural e de comunicação, convocada pela ministra do Supremo Tribunal Federal (STF) Cármen Lúcia, em novembro de 2019. A audiência pretendia “subsidiar a análise da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 614, proposta pela Rede Sustentabilidade contra o Decreto 9.919/2019, da Presidência da República, que altera a estrutura do Conselho Superior do Cinema” (Brasil, 2019)²⁰. Na audiência, estiveram presentes artistas como Dira Paes, Caco Ciocler, Gregório Duvivier, Caetano Veloso, entre outros, além de representantes do Artigo 19, Sindicato dos Profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro (SPD-RJ), entre outras instâncias de representatividade do setor cultural, além de Comissão de Cultura e conselho da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB).

Ao abrir a audiência, a ministra enfatizou que o objetivo não é debater a censura no cinema. ‘Censura não se debate, censura se combate’, afirmou. Cármen Lúcia assinalou que o Brasil venceu os tempos em que não era permitido pensar, produzir ou criar livremente. ‘Há uma Constituição democrática em vigor, e é responsabilidade de todos impedir que a liberdade seja de novo restringida, cerceada ou cassada’, destacou. [...] ‘A cultura é a expressão da história de cada povo, que se conta pelo teatro, pela música, pela literatura, pelo cinema, pela pintura, pela dança. Nunca vi a história de qualquer povo ser narrada em moedas’, destacou (Brasil, 2019).

Entre as falas dos expositores, que não eram dirigidas apenas ao caso específico do cinema, mas a todo um contexto de censura e autoritarismo político, a revista *Carta Capital*, na matéria “A censura está de volta ao Brasil, alertam artistas e organizações”, destaca as seguintes falas:

‘nós vamos emburrecer se tivermos que vir neste plenário defender o óbvio. É isso que estamos fazendo, estamos defendendo o que está escrito por direito’, manifestou a atriz Dira Paes. O ator Caio Blat foi ainda mais enfático e afirmou que a censura já está instaurada na arte brasileira. ‘Tentamos trazer aqui o sentimento do que está se vivendo nos teatros, nos corredores, nos estúdios de televisão. A censura já está de volta a esse país de forma velada, de forma imunda’. E continuou: ‘para que serve um edital público se não para distribuir a justiça? Como um edital pode ser recolhido para retirar as minorias?’, questionou. Caco Ciocler reforçou o discurso de seus colegas. ‘A gente sabe de gente que não quis vir para cá por medo de retaliação. Isso é prova de uma censura institucionalizada. Foi dito aqui que existe uma tentativa do governo de alinhar o audiovisual e a cultura a um tipo de pensamento. Esse é um indício extremamente preocupante. Em todos os exemplos da história, sempre que um governo enxergou a cultura e a arte como uma maneira de propaganda, o desfecho foi sempre trágico’ (A censura [...], 2019).

É importante lembrar que um dos primeiros decretos de Jair Bolsonaro ao assumir a presidência da República foi a extinção do Ministério da Cultura (MinC), que foi reduzido a uma secretaria do Ministério da Cidadania. Antes disso, no governo interino de Michel Temer, também houve uma tentativa de extinção da pasta, o que gerou uma grande mobilização no país com ocupação dos prédios do MinC em diversas cidades brasileiras. Entretanto, mesmo com cenário político para as artes sob os escombros, os profissionais da cultura se engajaram no sentido de reafirmar o sentido emancipatório da arte e denunciar as tentativas de cerceamento.

Movimentos que vibram, fissuram e criam brechas

A criatividade, a experimentação artística e curatorial são, com frequência, vetores políticos de denúncia e de inovação em situações de crise ou de censura. Durante todo contexto dos ataques contra a democracia e contra os artistas no Brasil, houve movimentos de resistência

configurados de diferentes maneiras contra a onda de violência promovida pela extrema-direita.

Festivais como Interação e Conectividade (IC) Encontro de Artes de 2018 com o tema “Arte como luta” compuseram uma programação contra-hegemônica com artistas, em sua maioria, dissidentes, além de promover o debate sobre censura, coordenado por mim, por meio de entrevistas. A produtora Dimenti fez do exercício curatorial um espaço de resistência política. Em um ano em que um presidente de extrema-direita estava prestes a ser eleito, o IC promoveu um encontro que afirmava o lugar político das artes por meio da diversidade com: um *show* de Linn da Quebrada, junto com o desfile da Daspu; a obra feminista *Luto* de Talita Andrade; a peça *Domínio público*; o debate sobre “ativismo” indígena em contexto urbano com as presenças de Urutau Guajajara e Flávia Meireles; a obra *Quase ilhas* e a questão da diáspora africana na Bahia. Além das obras e pessoas citadas, houve outras presenças que expressavam tanto uma luta histórica e constante em um sistema colonial-patriarcal-opressor, como afirmavam uma contraposição ao conservadorismo político que atualiza e legitima formas de repressão através de novas técnicas.

Da mesma maneira, o Festival Verão sem Censura em São Paulo, através da Secretaria Municipal de Cultura, atuou na construção de uma curadoria e programação que incluía obras censuradas pela ditadura civil-militar brasileira, como também obras que estavam sendo vítimas de ataques e de censura no governo bolsonarista ou em âmbito internacional, como era o caso da banda russa Pussy Riot, que fez parte da programação. O evento produziu, dentro da própria estrutura do Estado, um debate político efervescente e a criação de memória entre arte e democracia no Brasil.

A produtora Corpo Rastreado²¹ também se destaca no que tange uma micropolítica de resistência frente aos abusos da extrema-direita. Além de produzir diversas obras e artistas que foram atacados, em 2020, criou o festival FarOFFa²². Mesmo com baixo orçamento, a

Corpo Rastreado criou uma mostra *off*, paralela à 7ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp). A programação daquele ano era composta por trabalhos artísticos independentes e principalmente por obras de artistas que haviam sido vítimas dos ataques nos últimos anos.

No audiovisual, destaca-se o filme/documentário *Quem tem medo?* (2022), dirigido por Dellani Lima, Henrique Zanoni e Ricardo Alves Jr. O filme apresenta relatos dos artistas que foram vítimas de ataques e censuras e fragmentos dessas obras, que são principalmente peças de teatro e performances. A obra cinematográfica de valor documental histórico também contém falas de políticos e religiosos da extrema-direita e apresenta casos como: a peça *Caranguejo overdrive*²³, do grupo Aquela Cia de Teatro, *Res pública 2023* (Torres, 2019)²⁴, do grupo A Motosserra Perfumada, e *A mulher monstro* (2016), da Sem Cia de Teatro.

Assim como *Res pública 2023*, *A mulher monstro* é uma obra interessante para pensar como obras que são críticas a um modelo político autoritário se tornam alvo de perseguição. Criada e encenada por José Neto Barbosa, estreou em 2016. O ator que se apresenta como uma *drag queen* dentro de uma jaula encena uma burguesa reacionária, homofóbica e racista, reproduzindo uma série de discursos de ódio, muitos deles ditos por políticos como Jair Bolsonaro. A peça tem um tom cômico, mas também dramático e autobiográfico.

No filme *Quem tem medo?*, o artista José Neto Barbosa relata que, além de sofrer linchamento virtual, foi vítima de uma pedrada lançada por alguém da plateia durante uma de suas apresentações e, por sorte, não se feriu, porque a pedra atingiu o gradil do espaço cênico. Em outra ocasião, precisou ser escoltado depois de apresentar a peça. Ele se emociona durante sua fala no filme quando retoma a sensação de pânico que ele passou a sentir com os ataques contra ele e o espetáculo. Assim como ouvimos no relato de Wagner Schwartz, na entrevista concedida a mim, onde ele dizia não se tratar apenas de temer a censura, mas de

temer a perda da própria vida, o medo de ser agredido fisicamente e não poder se defender expõe a vulnerabilidade dos artistas sem o apoio de instituições de arte.

Os artistas, nesse contexto, foram estabelecendo modos de trazer o debate sobre a situação política do Brasil também por meio de obras artísticas. Esse foi o caso da peça *Domínio público*, que foi encomendada pelo Festival Internacional de Curitiba e possibilitou que os artistas Maikon K., Elisabete Finger, Wagner Schwartz e Renata Carvalho desenvolvessem um trabalho artístico de reflexão e reação aos ataques que sofreram. A peça *Domínio público* gira em torno da obra *Mona Lisa* (1503) de Leonardo Da Vinci. Vestidos com trajes elegantes, mas que também remetem a trajes conservadores ou de alguns grupos evangélicos, os artistas, um por vez em cena, falam sobre polêmicas, histórias e deduções em torno da obra de Da Vinci. A peça, modulada e comedida, discute como as diversas formas de manipulação das informações sobre uma imagem podem alterar o valor dessa imagem.

No primeiro ato da peça, Finger (2021, p. 27) entra no palco, que tem ao fundo uma réplica do quadro *Mona Lisa*, e então diz:

setembro, 1911

Um pequeno retrato está pendurado em uma galeria renascentista.

Ao fim do dia, quando o museu fecha suas portas, um trabalhador manual, chamado Vincenzo Peruggia, retira o quadro da parede e encapa cuidadosamente em um pedaço de pano.

Na manhã seguinte Peruggia retorna para sua casa com o embrulho debaixo do braço.

Um dia inteiro se passa antes que alguém suspeite do roubo.

Até aquele momento, a obra era mais conhecida entre os especialistas. Da noite para o dia, vira notícia.

A peça *Domínio público* reflete a onda conservadora que encontrou eco na política brasileira, fazendo com que obras que eram restritas a um circuito hermético da arte contemporânea, como *La Bête*, *Dna*

de Dan, *O evangelho segundo Jesus*, *Rainha do Céu*, entre outras, se convertessem em “notícia” a partir da manipulação de informação, do abuso de autoridade e discurso de ódio às diferenças. A peça foi publicada como livro em 2021, pela editora Monstra, projeto editorial da Casa 1, espaço de acolhida para jovens LGBTQIAPN+²⁵, por onde também foi publicado o *Manifesto Transpofágico* da artista Renata Carvalho. Renata vem se destacando como atriz no teatro e no cinema, sendo contemplada com premiações, além de assumir publicamente uma postura combativa contra a violência de gênero e a apropriação de personagens travestis por atores cisgênero.

Entre muitas outras produções desses e de outros artistas que não cabem aqui, é importante ressaltar que houve um funcionamento em rede, entre produtoras, artistas, gestores de cultura, juristas e movimentos sociais que se mobilizaram contra o avanço do fascismo político no Brasil, mesmo apesar das divergências e conflitos internos ao campo da arte e sua interseção com os movimentos sociais e principalmente apesar do desmonte do setor cultural, que mesmo depois da mudança de governo, ainda soçobra com recursos públicos escassos e curadorias morais e neoliberais.

“O lugar político das artes”

Em 2020, cerca de 20 artistas brasileiros se unem em Paris para criar uma “exposição-manifesto” contra a situação política no Brasil. A exposição “Amanhã há de ser outro dia” foi organizada pela mecenas Sandra Hegedüs e aconteceu em Les Grandes-Serres de Pantin, uma antiga fábrica desativada nos arredores da capital francesa. O título da exposição é inspirado na música “Apesar de você”, de Chico Buarque, que se refere ao período da ditadura militar e traça um paralelo com o Brasil sob o governo de Jair Bolsonaro. Wagner Schwartz era um dos artistas da exposição com a performance *Tumba*²⁶, na qual ele está deitado em um buraco no chão que tem as suas medidas, com braços e pés

cruzados, com os olhos fechados. Na tumba onde está Wagner, há um aparelho de captação sonora que emite um ruído, e, em uma das bases, um espelho com a mesma proporção da tumba coloca de pé o corpo de Wagner, alterando a perspectiva do espectador. Essa obra remonta à morte em vida do artista pelas *fake news* quando foi atacado em 2017.

Artistas como Elisabete Finger e Maikon K. se estabeleceram em Berlin por meio de uma bolsa de pesquisa destinada a artistas vítimas de perseguição política em seus países de origem. Da mesma maneira, Márcia Tiburi foi acolhida como professora pela Université Paris 8. Tais mecanismos internacionais foram importantes no sentido de apoiar artistas e intelectuais nos anos em que a barbárie política vinha sendo promovida pela extrema-direita no Brasil e as instituições de arte e de educação estavam sendo perseguidas e sucateadas pelo governo.

Em 2023, com a eleição do presidente Luís Inácio Lula da Silva, o país retoma o fôlego e recobra as forças. Embora Bolsonaro não tenha sido reeleito, o bolsonarismo continua presente na sociedade e persiste como parte significativa do congresso eleito pelo povo. O discurso fascista se manifesta de diferentes maneiras no dia a dia contra as minorias e também contra os artistas, que ainda são vítimas de censura institucional²⁷ e de boicotes²⁸ promovidos por instituições de arte e por grupos reacionários. Assistimos à tentativa fracassada de golpe da extrema-direita bolsonarista com a invasão e ataque aos três poderes, mas assistimos também ao julgamento dessas pessoas e a formação de uma “frente ampla” contra os sucessivos ataques à democracia. Criamos espaços de debate e de imaginação política, criamos com arte a denúncia de um mundo e a formulação de um outro mundo possível.

Márcia Tiburi e Jean Wyllys, que foram violentamente perseguidos e atacados pela extrema-direita, retornam ao Brasil e lançam um livro chamado *O que não se pode dizer: experiências do exílio* (2022), que se faz a partir da troca de cartas que compõem uma narrativa intimamente política da experiência cotidiana do exílio, das tristezas, das dificuldades em estar longe e das alegrias por estarem vivos. Ambos estiveram

engajados não somente na produção intelectual, mas também na produção estética ao longo dos últimos anos, e confrontaram o horror e o trauma político através da experiência artística, por meio de pinturas, desenhos e outros modos de escrita.

As obras de Márcia Tiburi na exposição “Terradorada”²⁹ realizada em Paris, onde ela ficou exilada, denunciava os abusos da colonialidade do poder no Brasil nos últimos anos. Jean Wyllys, que ficou exilado na Espanha depois de receber diversas ameaças de morte pela sua atuação como político de esquerda, além de desenvolver uma pesquisa de doutorado sobre *fake news*, também se revelou como artista visual. No dia 08 de janeiro de 2024³⁰, Jean fez a sua primeira exposição individual intitulada “Desexílios” no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Salvador, Bahia.

Wagner Schwartz também retorna ao Brasil para o lançamento do livro *A nudez da cópia imperfeita* – pela editora Nós, em 2023 –, resultado de um período de residência artística entre Paris e Antuérpia nos anos anteriores. Nesse livro, Wagner escreve sobre sua experiência com os ataques, de modo poético, documental e autobiográfico. A escrita do artista nos aproxima da experiência vivida por ele sem uma narrativa linear – o Wagner criança se mistura com o Wagner adulto e com o Wagner imagem, aquele transformado em inimigo pela perversão política: “estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato” (Schwartz, 2023, p. 10).

Wagner não pôde suprimir esse capítulo da vida dele e se recriou com isso. Ele, Márcia Tiburi, Debora Diniz e Jean Wyllys compõem os episódios de uma série documental intitulada *Resistencias: arte y palabra para combatir la difamación política*, onde eles narram os ataques e ameaças que sofreram no Brasil dos últimos anos, mas também falam da sua relação com a arte e de sua produção artística e intelectual como um modo de autodefesa e resistência política. A série foi produzida por

democraciaAbierta, afiliada da plataforma britânica openDemocracy.net, também lançada em 2023 (Resistencias [...], 2023).

Essas e tantas outras formas de se posicionar e enfrentar forças políticas que diminuem a potência da vida se fizeram presentes ao longo desse processo de crise política no Brasil. Pensar os modos de resistência na arte e na esfera intelectual frente à violência política se constitui pelo entendimento de que a arte e o trabalho intelectual agem como força ativa e revolucionária na esfera social, de que se constituem por uma ética potencialmente criadora de novos mundos.

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar no fronte existencial, como máquina autopoietica (Guattari, 2012, p. 121).

Os dispositivos de poder conservadores e autoritários estão engendrados nas estruturas sociais e subjetividade dos corpos. Nesse sentido, as potências do corpo, da arte, da sexualidade, dos saberes ancestrais indígenas e africanos constituem uma força de desestabilização profunda às bases do conservadorismo político colonialista e neoliberal. É em um momento de efervescência do pensamento e da produção de movimentos sociais e minoritários, da insurgência estética e intelectual contra-hegemônica que uma cruzada moral se produziu no Brasil.

A crise política no país exacerbou a tendência fascista presente na sociedade, mas a manipulação e transformação do outro em inimigo só é eficiente quando há disposição do sujeito a algumas crenças, quando há fragilidade crítica e desamparo emocional, produzidos sistematicamente pelo poder por meio do apagamento de vozes e do sucateamento objetivo e subjetivo das experiências políticas. Nesse sentido, é

também a falta de reparação histórica e da produção de “contramemórias” que conduz à ignorância e à violência.

Há, sobretudo, uma apropriação do sentimento de desencanto na política e da inclinação das pessoas à produção de mitos. O consumo de imagens e verdades fabricadas, de discursos *prêt-à-porter*, alimentam o narcisismo e a manifestação de expressões fascistas.

É nitidamente uma época de pessimismo político e cultural. É também uma época de sensações, num contexto de extraordinária fragilidade do sujeito contemporâneo. A reboque do narcisismo em massa, não é por meio da linguagem, mas pela via da fruição e do corpo que doravante se produz o confronto com a realidade. Apesar de todas as negações, o sujeito contemporâneo está angustiado, desmembrado entre vários corpos, o corpo-máquina, o corpo-dispositivo e, principalmente, o corpo-imagem fabricado pelas novas tecnologias (Mbembe, 2022, p. 105).

A extrema-direita conseguiu criar um vetor de coesão social com base nessa fragilidade do sujeito contemporâneo que Mbembe fala, cuja corporalidade fascista produziu uma euforia de performances e aparições insufladas pelo ódio às diferenças e uma necessidade narcísica de aparição por meio das novas tecnologias de comunicação. Uma economia de imagens se constrói em torno da censura e dos ataques ao setor cultural: ainda que obras de arte tenham sido manipuladas pelo jogo político, alimentando o conflito ideológico e a criação de polêmicas, os profissionais do campo da cultura não recuaram.

Os conflitos políticos emergentes no Brasil revelam que não existe discurso apolítico: todo e qualquer gesto anuncia uma posição, uma implicação no mundo. A arte é por si mesma disruptiva do sentido utilitário e opressor condizentes ao sistema civilizatório e, quando atenta aos sentidos emancipatórios do corpo e da política, oferece à sociedade uma abertura às múltiplas possibilidades de experimentação de nossas existências no mundo. Nesse sentido, parece oportuno pensar o lugar político das artes por suas esferas de reexistência em contextos de

repressão, tendo em vista ainda o cultivo da experiência artística como um campo para o exercício da liberdade.

Referências

342ARTES. *Artes não é crime*. [S. l.], 7 out. 2017. Instagram: @342artes. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BZ9hdLlPzj/>. Acesso em: 9 ago. 2023.

ALTMAN, F. A estúpida agressão verbal contra Gilberto Gil no Catar. *Veja*, [s. l.], 27 nv. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/esporte/a-estupida-agressao-verbal-contr-gilberto-gil-no-catar>. Acesso em: 14 ago. 2023.

ARTIGO 19. *OEA terá audiência com o Mobile para falar das crescentes denúncias de censura no Brasil*. São Paulo, 14 dez. 2021. Disponível em: <https://artigo19.org/2021/12/14/oea-tera-audiencia-com-o-mobile-para-falar-das-crescentes-denuncias-de-censura-no-brasil/>. Acesso em: 15 ago. 2023.

BOLSONARISTAS convocam boicote a filme de Lázaro Ramos por cauxa de apoio de artista da Lula. *O Globo*. São Paulo, 4 nov. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/11/04/bolsonaristas-convocam-boicote-a-filme-de-lazaro-ramos-por-causa-de-apoio-de-artista-a-lula.ghhtml>. Acesso em: 29 nov. 2023.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. *Ministra Cármem Lúcia abre audiência pública sobre liberdade de expressão, artística, cultural e de comunicação*. Brasília, DF: Supremo Tribunal Federal, 2019. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=428765&ori=1>. Acesso em: 15 ago. 2023.

CAIXA suspende exposição com Lira, Damares e Guedes em lata de lixo. *UOL*. São Paulo, 23 out. 2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2023/10/23/caixa-suspende-exposicao-com-arthur-lira-damares-e-guedes-em-lata-de-lixo.htm>. Acesso em: 29 nov. 2023.

A CENSURA está de volta ao Brasil, alertam artistas e organizações. *Carta Capital*, [s. l.], 7 nov. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/a-censura-esta-de-volta-ao-brasil-alertam-artistas-e-organizacoes/>. Acesso em: 14 ago. 2023.

CORPO RASTREADO. *Farofa*. Brasil, [2020]. Disponível em: <https://www.corporastreado.com/faroffa-1>. Acesso em: 27 nov. 2023.

EMPOLI, G. da. *Os engenheiros do caos*. Tradução de Arnaldo Bloch. São Paulo: Vestígio, 2020.

FINGER, E. et al. *Domínio Público*. São Paulo: Casa 1, 2021.

FOSTER, H. *O que vem depois da farsa?: arte crítica em tempos de debacle*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

GOBBI, N. Artistas vão processar políticos por difamação. *O Globo*, São Paulo, 6 out. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artistas-vaio-processar-politicos-por-difamacao-21918515>. Acesso em: 14 ago. 2023.

GOBBI, N.; ARAGÃO, H. Cancelamento de ‘Caranguejo overdrive’ é tema de protesto, e CCBB se manifesta sobre o caso. *O Globo*, São Paulo, 11 out. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/cancelamento-de-caranguejo-overdrive-tema-de-protesto-ccbb-se-manifesta-sobre-caso-24012698>. Acesso em: 27 nov. 2023.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

HABIB, I. G. *Corpos transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena*. 2021. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36301/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20Ian%20Habib.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2023.

AS IDENTIDADES dos “playboys” que atacaram Chico Buarque. *Pragmatismo*, [s. l.], 23 dez. 2015. Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/12/as-identidades-dos-playboys-que-atacam-chico-buarque.html>. Acesso em: 14 ago. 2023.

MARCIA Tiburi apresenta sua primeira exposição de artes plásticas em Paris. *RFI Brasil*. [S. l., 20--]. 1 vídeo (4 min). Disponível em: <https://youtu.be/gfSIo5jylR8?si=D4GOuxOzJcdSCyAU>. Acesso em: 29 nov. 2023.

MARTÍN, M. “Se não reagirmos, em seis meses a criminalização da arte terá sido consolidada”. *El País*, Rio de Janeiro, 8 out. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/08/cultura/1507414558_523035.html. Acesso em: 9 ago. 2023.

MBEMBE, A. *Brutalismo*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1, 2022.

MENDONÇA, H. Queermuseu: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. *El País*, São Paulo, 13 set. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em: 14 ago. 2023.

MOVIMENTO BRASILEIRO INTEGRADO PELA LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA. *Brasil é denunciado na CIDH por censura à liberdade artística e violação de direitos culturais*. Brasil, 14 dez. 2021. Disponível em: <https://movimentomobile.org.br/caso/brasil-e-denunciado-na-cidh-por-censura-a-liberdade-artistica-e-violacao-de-direitos-culturais/>. Acesso em: 15 ago. 2023.

MOVIMENTO BRASILEIRO INTEGRADO PELA LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA. *Sobre*. Brasil, 2019. Disponível em: <https://movimentomobile.org.br/sobre/>. Acesso em: 14 ago. 2023.

RESISTENCIAS: arte y palabra para combatir la difamación política. *OpenDemocracy*. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.opendemocracy.net/es/resistencias-arte-y-palabras-para-combatir-la-difamacion-politica/>. Acesso em: 29 nov. 2023.

SCHWARTZ, W. *A nudez da cópia imperfeita*. São Paulo: Nós, 2023.

TORRES, B. ‘É curadoria, não censura’, dis Roberto Alvim, após ser questionado por MP sobre critérios da Funarte. *O Globo*. São Paulo, 4 out. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/e-curadoria-nao-censura-diz-roberto-alvim-apos-ser-questionado-por-mp-sobre-criterios-da-funarte-23995062>. Acesso em: 27 nov. 2023.

VELOSO, C. *Arte não é crime*. [S. l.], 7 out. 2017. Instagram: @caetanoveloso. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BZ9ho5phEpG/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em: 9 ago. 2023.

Notas

- 1 *Link* para a mesa de abertura do evento Diálogos sobre gestão cultural sob o tema “O lugar político das artes” disponível em: <https://www.youtube.com/live/HzZlAaylyWw?si=dR2mot1GinKE2nwk>.
- 2 Em setembro de 2017, explodiram nas redes sociais polêmicas em torno da obra *La Bête* do artista brasileiro Wagner Schwartz, que havia sido apresentada no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo no contexto da 35ª Mostra de Arte Brasileira. Em referência às obras relacionais de Lygia Clark, mais especificamente à série *Bichos* (1960), a obra *La Bête* só acontece com a participação do público. Nessa obra, de caráter interativo, o performer se coloca como uma escultura, um objeto que ganha movimento e outras formas a partir da ação do público sobre seu corpo nu. Durante a apresentação de *La Bête* na mostra, um trecho da obra foi filmado no momento em que uma pessoa presente na plateia, que por coincidência também é uma artista da dança e amiga do artista em cena, foi interagir com a performance. Elisabete Finger e sua filha de quatro anos (na época) aparecem interagindo enquanto público, movimentando e criando formas no corpo de Wagner, como sugere o trabalho do artista. Os registros feitos por alguém da plateia, sem o consentimento da instituição ou do artista, foram retirados do seu contexto e divulgados na mídia. No vídeo, a criança toca o pé de Wagner, e, a partir desse fragmento, grupos como o Movimento Brasil Livre (MBL), sociedade civil, além de políticos e associações religiosas, acusaram o museu e os artistas de terem promovido um “ritual de pedofilia”. Em oposição a essa acusação, artistas e curadores afirmavam que não havia conotação sexual alguma na obra. No caso *La Bête*, chamou atenção a maneira como o ataque se tornou pessoal contra os artistas Wagner Schwartz e Elisabete Finger. Wagner foi “morto a pauladas” por *haters*, acusado de pedofilia, recebeu milhares de mensagens de ódio e ameaças de morte por meio da internet. Já Elisabete foi atacada como mãe e como mulher, foi intimada, teve a guarda da sua filha ameaçada, sendo levada a depor numa Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) de maus tratos contra crianças e adolescentes, presidida pelo então senador Magno Malta.
- 3 Tese desenvolvida no programa de pós-graduação em Sociologia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) sobre censura e ataques contra artistas do corpo no Brasil com avanço da extrema-direita na política.
- 4 Em 2017, Maikon K. estava apresentando sua obra *DNA de DAN* como parte da programação do Palco Giratório do Serviço Social do Comércio (Sesc) quando, durante uma das últimas apresentações em Brasília, em frente ao Museu Nacional da República, a peça foi interrompida por um grupo de policiais. *DNA de DAN* é uma dança-instalação em que o artista está nu dentro de uma bolha gigante com o corpo coberto por uma substância que com o passar do tempo seca e com os movimentos do corpo a imagem sugere um trocar de pele, como acontece com as serpentes. Maikon conta na entrevista que realizei com ele no contexto do IC Encontro de Artes em 2018, na cidade de Salvador (BA), que o local foi sugerido pela própria equipe do Sesc e eles tinham autorização do museu para realizar a performance, mas não tinham nenhum documento escrito que comprovasse a liberação no momento da abordagem policial. “*Eles me deram uma chave de braço e me obrigaram a ir para delegacia*”, disse Maikon. Colocaram o artista num camburão como se ele tivesse cometido um crime. Na delegacia, Maikon conta que ele ficou horas parado de frente para a parede enquanto esperava, em meio a piadas e tentativas de negociação entre a polícia e a produção local do

Sesc. Maikon K. foi obrigado a assinar um termo circunstanciado por ato obsceno, caso contrário, ficaria preso.

- 5 Obra criada sob encomenda do Festival Internacional de Teatro de Curitiba por artistas que foram fortemente atacados naquele contexto, surge em resposta aos ataques sofridos pelos artistas. A atriz Renata Carvalho, que fazia parte da peça, na ocasião, se recusou a participar da entrevista. Renata foi fortemente atacada por ser uma artista travesti fazendo o papel de Jesus na peça *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, de Jô Clifford e direção de Nathalia Malo.
- 6 Nesse caso, uma censura mais caracterizada como um pudor institucional, em que espaços culturais, gestores e curadores passaram a cancelar ou suspender apresentações para evitar polêmicas. Em outros casos, era o uso político da censura, ou seja, políticos proibiam a apresentação ou exposição de obras com intuito de afirmar um discurso político conservador e angariar votos.
- 7 A peça *Sebastian* (2018) do artista e pesquisador Ian Habib foi cancelada no 31º Festival de Teatro Universitário de Blumenau por meio de melindres burocráticos da prefeitura de Gaspar (SC). Em sua pesquisa de mestrado, Ian fala da censura ao corpo transgênero através da noção de duplo vínculo, afirmando, a partir da experiência de censura vivida com sua peça, o interdito baseado num suposto erro de classificação etária para o conteúdo de nudez somado ao preconceito contra seu corpo trans.
- 8 Se, no caso de Wagner Schwartz, o artista se tornou mais popular em função dos ataques que sofreu, sendo convidado a dar entrevistas em revistas e programas de TV consolidados, o caso de Ian, bem como muitos outros, foi inviabilizado, não teve grande repercussão. Esse aspecto revela conflitos internos no campo das artes em relação ao mercado e ao uso político e econômico da censura sobre a arte, bem como sobre questões que envolvem marcadores de classe, gênero e raça num contexto social mais abrangente.
- 9 Disponível em: <https://mutha.com.br/>.
- 10 Em 2022, estive como artista residente em Paris na Cité Internationale des Arts e Centre National de la Danse onde desenvolvi o projeto *Debacle*. Composto por quatro ações, configuradas entre as linguagens do vídeo, da performance e da instalação, esse trabalho surge a partir da experiência de exposição a uma dimensão traumática do poder político com o avanço da extrema-direita e do desejo de “contra-atacar” essas forças, por meio da arte.
- 11 A extrema-direita, assombrada pelo “fantasma do comunismo”, que, na concepção deles, ameaçava a “família tradicional brasileira”, passou a criminalizar a arte associando-a aos casos de corrupção dos partidos de esquerda. Com isso, artistas renomados foram perseguidos por fazerem campanha para o Partido dos Trabalhadores (PT) ou eram vinculados a uma visão distorcida da Lei Rouanet.
- 12 342 é o número necessário de deputados para destituir um presidente em votação, então a campanha iniciada por Paula Lavigne começou com a pauta do *impeachment* do presidente interino Michel Temer, com apoio dos jornalistas e ativistas da *Mídia Ninja*. Tanto o “342 Amazônia” como “342 artes” são um desdobramento desse primeiro movimento e consistem em pressionar os deputados por votos contra ou a favor de determinada pauta.

- 13 Caetano Veloso, que é um dos grandes nomes da música brasileira, responsável pela criação do movimento Tropicália nos anos de chumbo no Brasil, é também conhecido como um símbolo de resistência à ditadura por meio da arte, assim como tantos artistas brasileiros daquele período. No contexto recente de interdições, artistas como Gilberto Gil e Chico Buarque também foram agredidos e hostilizados pela extrema-direita. Na Copa de 2022 no Catar, Gilberto Gil e sua esposa foram agredidos verbalmente por um casal de bolsonaristas enquanto se dirigiam para seus lugares no estádio de futebol (Altman, 2022). Em 2015, Chico Buarque estava em um restaurante, com os amigos Edu Lobo e Cacá Diegues, quando foi abordado com xingamentos e ofensas por um grupo de jovens relativamente conhecidos, filhos de empresários do Rio de Janeiro (As identidades [...], 2015).
- 14 A campanha tinha como metodologia estudar um caso e convidar pessoas especialistas sobre o assunto para daí iniciar uma ação-denúncia ou um processo contra certos abusos. Paula Lavigne e sua equipe preparavam a campanha e enviavam aos artistas, e quem quisesse poderia aderir ao movimento enviando seu vídeo, ou então eram convidados para ir ao seu estúdio (em casa) para realização desses vídeos-campanha.
- 15 Nas palavras do pesquisador Giuliano da Empoli (2020, p. 82), autor do livro *Engenheiros do caos*, o MBL pode ser apresentado como: “uma organização fundada durante a campanha a favor do impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff, dotado de uma poderosa produtora de vídeos para o YouTube que empregava jovens profissionais dedicados à luta contra o que consideravam ‘a ditadura do politicamente correto’. Em outubro de 2018, um de seus membros mais ativos, Kim Kataguirí, foi eleito, aos 22 anos, o mais jovem deputado a integrar o Congresso Nacional. Na mesma ocasião, outros cinco postulantes do MBL fizeram sua entrada no parlamento. Juntos, esses personagens, assim como inúmeras figuras similares, contribuíram para criar o clima que tornou possível a eleição de um ex-militar de extrema-direita, ele mesmo muito popular nas redes sociais, à presidência da república. O vídeo dos apoiadores de Jair Bolsonaro, reunidos em Brasília no dia de sua posse, que gritavam alegremente os nomes do Facebook e do YouTube, rodou o mundo”. Segundo a Wikipédia, o MBL é financiado pelos Irmão Koch (empresa privada de conglomerados dos Estados Unidos) e recebe doações de seguidores e empresários para realização de campanhas e divulgação nas redes sociais.
- 16 Sobre *Queermuseu*, ver Mendonça (2017).
- 17 Gaudêncio aponta, que, na ocasião, políticos como Magno Malta não tinham acesso às grandes mídias como ele, e a convocação visava sobretudo se utilizar dessa visibilidade para se promover como político conservador e defensor da moral.
- 18 Projeto de Lei (PL) n° 2.630, que estipula regulamentação e fiscalização de plataformas digitais, uma vez que, com a ação de *haters* e da “milícia de digital” que se estabeleceu na produção de notícias falsas em redes sociais, o uso indevido de canções ou da imagem de artistas foi constante. Essas megacorporações, as chamadas *big techs*, como Google, Meta, Netflix, entre outras, se opõem ao texto sugerido pelo governo brasileiro, o qual estabelece limites e responsabilidades a essas empresas, na medida em que o entendem enquanto uma censura, cujas determinações podem gerar ainda o encarecimento das plataformas. Por outro lado, os artistas afirmam não ter participação no lucro de plataformas como Spotify ou YouTube, que fazem uso de suas produções por tempo indeterminado, inserindo ainda propaganda de terceiros. Outrossim, plataformas como WhatsApp, Instagram, Facebook ou X (antigo Twitter)

tentam se eximir da responsabilidade sobre conteúdos falsos e criminosos que foram responsáveis pelo estímulo à violência e difamação em contexto de crise política no Brasil.

- 19 Segundo descrição no *site* do Mobile, na aba “Sobre”: “o movimento surge como uma reação ao quadro crescente de censura e autoritarismo contra o setor cultural brasileiro, situação que afronta os princípios democráticos e do Estado de Direito. Nesse cenário, diversas organizações ligadas ao campo das artes, da comunicação e dos direitos humanos uniram-se em torno de uma estratégia comum e de uma plataforma integrada, visando à proteção, orientação e empoderamento legal dos artistas e agentes culturais de todo o País” (Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística, 2019). No que tange à finalidade e conjunto de ações no movimento, o projeto, “considerando as diversas iniciativas de repressão aos direitos e liberdades artístico-culturais em curso no Brasil, agravadas nos últimos dois anos, [...] tem como objetivos: (i) o monitoramento das violações à liberdade artística e cultural no país; (ii) a consolidação dos dados e a criação de um registro público que dê visibilidade a essas violações; (iii) o acompanhamento jurídico e o desenvolvimento de ações de litigância estratégica, voltadas à criação de precedentes positivos no Judiciário que fortaleçam o exercício desses direitos e liberdades; (iv) a criação de materiais de referência para pesquisa e advocacia na área; (v) orientação e empoderamento legal de artistas e agentes culturais” (Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística, 2019).
- 20 Durante o governo Bolsonaro, houve a tentativa de tirar a autonomia do Conselho Superior do Cinema subjugando-o à Casa Civil. Caso isso acontecesse, o governo poderia intervir de forma direta por meio de censura sobre a produção e difusão cinematográfica do país.
- 21 Mais informações sobre Corpo Rastreado disponíveis em: <https://www.corporastreado.com/>.
- 22 “FarOFFa é off. Acontece paralelo a uma grande mostra e está desligada de seu contexto formal. Ao mesmo tempo acontece como uma de suas atividades, expande o acesso a projetos de arte independente e enfrenta o grande desafio de fazer novas amizades. A FarOFFa é para todes, vem quem quer e paga-se quando puder. Seja mais um, esperamos você na próxima edição” (Corpo Rastreado, [2020]).
- 23 *Caranguejo overdrive* narra a história do ex-catador de caranguejos Cosme. Enviado à Guerra do Paraguai, ele tem um colapso, é dispensado e, de volta ao Brasil, anos depois, descobre que sua sobrevivência está ameaçada. A obra parte de investigações históricas sobre a antiga região do Manguê, na Cidade Nova, e dissecar os rumos do Rio. Duas semanas após a notícia do cancelamento da peça *Caranguejo overdrive* na mostra CCBB – 30 Anos de Cias, e no momento em que acontecia um protesto com artistas e produtores, a instituição divulgou um comunicado sobre a acusação de censura por parte dos produtores do espetáculo. Na nota, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) diz ter sido informado, às vésperas da estreia, sobre possível alteração na peça *Caranguejo overdrive*, que seria apresentada nos dias 09 e 10 de outubro: “na encenação, segundo o relato, teriam sido acrescentados em seu roteiro posicionamentos político-partidários, com citação a nomes de personalidades políticas do atual governo e da oposição”. A instituição diz ainda que “o texto adicionado contrariaria critérios definidos no edital público para seleção de projetos e cláusulas contratuais do patrocínio, que vedam expressamente manifestações político-partidárias nos conteúdos a serem apresentados nos CCBBs” (Gobbi; Aragão, 2019).

- 24 “O espetáculo ‘RES PUBLICA 2023’, uma distopia sobre um Brasil fascista no ano de 2023 que ataca minorias, foi eleito o 4º melhor texto inscrito na Mostra Dramaturgia em Pequenos Formatos do Centro Cultural São Paulo (CCSP). [...] A Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão (PFDC), do Ministério Público Federal, enviou à Fundação Nacional de Artes (Funarte) um ofício solicitando informações ‘sobre critérios de qualidade artística’, adotados pelo órgão na escolha das peças teatrais. O ofício se baseia em uma carta assinada por 19 entidades e em uma carta-denúncia do Grupo Motosserra Perfumada, que teve a sua peça ‘RES PUBLICA 2023’ vetada de ocupar um espaço na Funarte pelo diretor do Centro de Artes Cênicas do órgão, Roberto Alvim. O grupo sustenta que o veto teria sido um ‘filtro’ de censura em razão de a peça ter cunho político e tratar da ditadura militar” (Torres, 2019).
- 25 Lésbicas, *Gays*, Bissexuais, Transexuais/Travestis/Transgêneros, *Queer*, Intersexo, Assexuais/Arromânticos/Agênero, Pansexuais/Polissexuais/Panromânticos, Não Binárias e muito mais.
- 26 Sobre a performance *Tumba*, ver: <https://www.wagnerschwartz.com/tumba>.
- 27 Em outubro de 2023, a Caixa Cultural suspende a exposição “O grito” contendo obras com imagens dos políticos Arthur Lira, Paulo Guedes e Damares Alves (Caixa [...], 2023).
- 28 Bolsonaroistas convocam boicote ao filme *O pai, ó 2* de Lázaro Ramos, por causa do apoio do artista ao presidente Lula (Bolsonaristas [...], 2023).
- 29 Entrevista com Márcia Tiburi falando sobre a exposição “Terradorada” no canal da RFI Brasil (Marcia [...], [20--]).
- 30 A escolha da data da exposição rememora o dia 08 de janeiro de 2023, quando apoiadores de Jair Bolsonaro invadiram e depredaram os três poderes após a posse do presidente Lula.

Sacras controvérsias: desafios da liberdade de expressão artística e sua emergência enquanto problema público

Giuliana Kauark

João Domingues

Caroline Dumas

Introdução

O presente texto busca contribuir para questões tensas e ainda sem horizonte aparente de resolução. Nos referimos às relações entre o direito à livre expressão artística, seus potenciais conflitos com manifestações institucionais e individuais do fenômeno religioso, e às implicações que as formas de bloqueios e impedimentos que temos assistido atualmente têm para a reprodução do social e para a gestão pública de cultura.

No terreno bastante complexo e ambíguo que procuramos sinalizar esse debate, estão contidas algumas mediações que nos parecem importantes serem descritas de início. A primeira delas é o recurso discursivo da *censura*, sendo lançado por aqueles que, oriundos do campo da arte, têm sofrido em sua atividade profissional impedimentos diretos de circulação de obras e/ou ataques pessoais. Para nosso debate interno e amparados em pesquisas sobre o tema (Costa; Sousa Junior, 2018), de maneira distinta àquela que havia se tornado objeto de uma política de Estado no Brasil – como visto em parte do período getulista e na ditadura civil-militar –, compreendemos que essa forma atual de censura apareceria de forma indireta, mais refinada em sua sutileza.

A segunda delas diz respeito ao ato de enunciação daqueles responsáveis pelo gesto censor. Ainda que pareça um tanto evidente, nos parece importante sinalizar que aqueles que estabelecem padrões de bloqueio ou de censura apenas muito raramente reivindicarão um reconhecimento público de *censores*. Assim, essa enunciação aparecerá recusada pelos interessados nos impedimentos, sendo mobilizados outros sentidos, inclusive aqueles que derivam da cidadania abstrata.

O terceiro aspecto diz respeito à escala dos processos. Ainda que essas controvérsias estejam aquecidas em nossa comunidade política, é certo que casos de impedimento censório não estão restritos à nossa realidade nativa. Ao contrário, temos visto importantes relatórios internacionais que têm apontado para violações da liberdade de expressão artística (Organização das Nações Unidas, 2013; Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2020), o que pode nos revelar que cadeias de acontecimentos censórios e estratégias de censura podem manifestar franjas que não são decifráveis restritamente às tensões locais.

O quarto aspecto que queremos chamar a atenção diz respeito ao volume ou à intensidade de ocorrências desse tipo no Brasil. Como ficará explícito no texto, os casos ocorrem no contexto da Nova República, embora pareçam ter se excedido – ou pelo menos, recebido

maior reverberação – no último decênio. Tem sido comum apontar que a cisão que enfrentamos no pós-*impeachment* de Dilma Rousseff – interrompido o pacto entre grupos sociais antagônicos que se desenrolou de maneira controlada no lulismo (Singer, 2012) – permitiu surgir um novo tipo de organização de grupos cuja radicalidade está orientada a conter avanços de direitos de alguns grupos sociais. Um tanto atônitos com o volume de ocorrências que temos visto tensionar o universo das políticas culturais, colocamos como possibilidade se ter hipertrofiado o *status* de apaziguamento democrático de nossa sociedade e das políticas públicas para o universo da cultura. Nesse contexto, é viável que o conjunto de investigações heurísticas não tenha se atentado para os ambientes do social em que as ampliações de reconhecimento de direitos não foram necessariamente enxergadas como avanços.

Neste trabalho, procuramos descrever dois momentos em que a liberdade de expressão artística encontrou cerceamento em razão de conflitos com argumentos orientados por sentidos de sacralidade, oriundos da esfera da religião. As temáticas trabalhadas nas experiências artísticas em questão sinalizam para dimensões simbólicas de objetos e personagens cristãos, em certa medida desestabilizando padrões da religiosidade na esfera pública. O tensionamento deriva ainda de um debate jurídico em que duas dimensões fundamentais do secularismo estão em conflito: o já referido direito à liberdade de expressão e o direito à manifestação religiosa. Chamamos a atenção que também se encontram no jogo mundos morais que caminham em contenda na disputa.

O primeiro caso remonta ao ano de 2006, em uma controvérsia que envolveu a exposição *Erótica – os sentidos na arte*, então em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro. O patrocinador, um banco de economia mista, interferira incisivamente na curadoria da mostra, retirando de exibição uma reprodução da obra “Desenhando com terços”, de Márcia X., falecida em 2005, e cancelando a circulação da exposição para o CCBB de Brasília. O objeto

removido da exposição era um fotograma, uma representação da performance, que apresentava um par de terços unidos estilizando dois pênis entrecruzados. O caso foi intensamente debatido e noticiado em jornais como *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* e *Correio Brasiliense*, mobilizando a classe artística, de certa forma surpresa com o que parecia ser certo resíduo de censura à arte, mesmo que aparentemente pontual e não institucionalizada, como nos momentos de suspensão do regime democrático nativo.

Um pouco mais de uma década após essa controvérsia, as realizadoras do espetáculo *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, protagonizado pela atriz trans Renata Carvalho que interpreta Jesus Cristo, viveram uma verdadeira cruzada contra sua encenação e circulação em diferentes cidades e festivais de artes cênicas. O espetáculo, um monólogo baseado na obra da britânica Jo Clifford e adaptado para a versão brasileira dirigida por Natalia Mallo, aborda a presença de Jesus no Brasil contemporâneo em um corpo de mulher trans. Desde sua estreia, a peça foi alvo de intenso ataque virtual, promovido por líderes religiosos, políticos, instituições e indivíduos; adicionalmente, enfrentou ações judiciais que resultaram em sua proibição. Diante da ampla repercussão do caso, junto a outros ocorridos no mesmo período e conjuntura política – como a exposição *Queermuseu* e a performance “La Bête”¹ –, ele se tornou emblemático para a análise da censura às expressões artísticas no Brasil pós-2016.

Nosso trabalho procura relatar os casos propondo investigá-los em diálogo com a análise sociológica dos problemas públicos, acentuada pelo pragmatismo sociológico. Inicialmente, retomaremos os desafios relativos à liberdade de expressão artística e cultural que, apesar de históricos, são reafirmados de modo superlativo no contexto contemporâneo. Abordaremos, em seguida, as sacras controvérsias de “Desenhando com terços” e *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*.

Não é objetivo deste trabalho solucionar os conflitos instaurados, mas pontuar dimensões de sua questão. Com base nos desafios

e na análise dos casos, buscaremos compreender como a liberdade de expressão artística desafia-se na sua construção societária como um *problema*, sopesando a atuação dos públicos e contra-públicos envolvidos, as estratégias mobilizadas, as arenas públicas autorizadas no conflito, e a atuação do próprio Estado na institucionalização da questão.

Desafios da liberdade de expressão artística e cultural

Em tempos de desinformação, há uma ausência de rigor no uso da ideia de “liberdade de expressão”. Em particular, podemos perceber certa maleabilidade controversa em determinados *públicos*, notadamente os mais conservadores. Se, por um lado, defendem de maneira veemente a liberdade de se expressar formas explícitas ou recreativas de racismo e homofobia, parcialidades ou notícias falsas; por outro, são vociferados árbitros morais ao atacar obras artísticas que questionam (ou ofendem) sentimentos religiosos, normatividades, costumes. Ao pisar nesse terreno tão superficial quanto movediço, Ronaldo Lemos (2018, p. 57) afirma:

não é fácil ser um defensor da liberdade de expressão no mundo hoje. A palavra é uma modalidade de exercício do poder. E todo poder pode ser abusado. A mesma liberdade de expressão que permite a livre criação e manifestação artística é invocada para que grupos políticos organizados realizem ataques de ‘assédio direcionado’, valendo-se para isso de notícias falsas, memes inflamatórios, robôs, perfis falsos, entre outras estratégias.

Não obstante, os desafios da liberdade de expressão, de maneira geral, e da liberdade de expressão artística e cultural, em específico, não são consequências dos retrógrados tempos atuais. Eles persistem tanto devido a lacunas legais e conceituais, como por tocarem em questões

de ordem moral. Nos interessa aqui, por óbvio, tratar da faceta mais específica da liberdade de expressão artística e cultural, antes, porém, precisamos situá-la dentro do escopo geral.

A liberdade de expressão faz parte do rol de direitos das liberdades civis ou individuais, está ao lado da liberdade de locomoção e circulação, de associação, de comercialização, de escolha e exercício da profissão etc. Todas elas têm como valor central a liberdade, que possui grande destaque na modernidade e é entendida como a ausência de imposições externas (Chueiri *et al.*, 2021). Tradicionalmente, esses direitos foram interpretados em sentido negativo, isto é, acreditava-se que, para sua realização, era necessária apenas uma ausência de ações externas, em particular, que o Estado se abstinhasse de interferir na vida dos cidadãos.

No entanto, essa concepção evoluiu com o tempo, reconhecendo a necessidade de ações positivas do Estado para garantir a liberdade de todos, especialmente das minorias sociais. Nessa perspectiva, a liberdade também passou a ser entendida em seu sentido positivo, considerando que para sua plena realização não basta apenas que o Estado se abstenha, é preciso também que ele atue de maneira a garantir que uns indivíduos não exerçam sua força contra outro sem tolher sua liberdade. Daí a relação íntima entre liberdade, igualdade e outros direitos, explicitando a interdependência dos direitos humanos fundamentais.

Sendo um dos pilares dos direitos humanos e fundamentais, a liberdade de expressão é consagrada em constituições, legislações e jurisprudências, implicando a proteção de opiniões, manifestações artísticas, ensino, pesquisa, celebrações religiosas e publicações. O artigo XIX da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) (Organização das Nações Unidas, 1948) garante a liberdade de opinião e expressão, enquanto o artigo XXVII destaca o direito de participar da vida cultural da comunidade. Destarte, a liberdade de expressão artística e cultural é reconhecida como parte dos direitos culturais.

A liberdade de expressão artística e cultural muitas vezes é abordada de forma genérica, no bojo de outras espécies de liberdade de expressão, não sendo especificada suficientemente. Apesar do crescente interesse no tema, há uma escassez de registros acadêmicos e decisões judiciais que abordem suas propriedades específicas.

Em uma análise de publicações acadêmicas entre 2011 e 2021², foram identificados apenas sete trabalhos que se propuseram a definir esse conceito de forma específica, em meio a um total de 644 textos encontrados. A maioria das pesquisas tende a debater os conflitos envolvendo a liberdade de expressão, os limites desse direito e as questões de censura, sem um enfoque detalhado na liberdade de expressão artística e cultural em si. No que tange à jurisprudência nacional, embora haja casos julgados pelo Supremo Tribunal Federal (STF) relacionados à liberdade de expressão artística, a maioria das discussões se concentra na liberdade de expressão de forma geral.

Essas lacunas legais e conceituais podem indicar uma proteção inadequada desse direito na sociedade e, portanto, evidenciam seus desafios, desafios esses de interpretação, de aplicação legal e de dificuldade em determinar seus limites, especialmente em conflitos envolvendo diferentes comunidades morais.

Em produções anteriores (Dumas, 2023; Kauark, 2023; Kauark; Silveira; Dumas, 2022), apresentamos algumas iniciativas de organismos internacionais, notadamente a Relatoria Especial sobre os Direitos Culturais da Organização das Nações Unidas (ONU) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), na definição e proteção legal da liberdade de expressão artística, evidenciando-a como uma questão premente no cenário mundial. Conceituações recentes feitas pelo Conselho de Direitos Humanos da ONU relativas ao direito à liberdade de expressão, inclusive na sua forma artística, orientam que restrições são permitidas apenas para promover o bem-estar geral em uma sociedade democrática ou para proteger direitos e reputações de terceiros, segurança nacional, ordem

saúde ou moral públicas. No entanto, pesquisas e documentos de organismos internacionais recentes têm afirmado que formas de expressão artística que desafiam poderes dominantes reinterpretem símbolos ou questionam valores morais não devem ser restringidas, sob o risco de violar a liberdade de expressão artística, em outros termos, de censurá-la.

A doutrina majoritária afirma que nenhum direito fundamental é absoluto, mas sua restrição só é justificada em conflito direto com outro direito fundamental. Nesse sentido, a teoria da proporcionalidade, defendida pelo filósofo do Direito Robert Alexy (1999) e amplamente adotada nos tribunais internacionais, busca resolver os conflitos entre direitos fundamentais, reconhecendo que não há uma hierarquia entre eles. Essa teoria sugere uma análise cuidadosa das condições fáticas e jurídicas para determinar qual direito deve ser privilegiado no caso concreto, minimizando os efeitos negativos sobre os demais direitos.

Buscando alguns exemplos brasileiros, temos o caso Ellwanger, em que o STF manteve a prisão de um editor por disseminar ideias racistas, decidindo que discurso de ódio não está protegido pela liberdade de expressão. Por outro lado, no caso das biografias não autorizadas, o STF decidiu que a liberdade de expressão deve prevalecer sobre o direito à privacidade, permitindo a publicação dessas biografias mesmo sem autorização do biografado.

Em que pese o consenso sobre a aplicação do princípio da proporcionalidade, a solução desses conflitos necessita de grande fundamentação e mobiliza a sociedade para além dos atores do direito, sobretudo quando envolve questões religiosas. No Brasil, embora o Estado seja laico, a relação entre secularismo e religião é bastante complexa e os conflitos entre liberdade de expressão artística e religiosa têm sido frequentes. O debate sobre ofensas religiosas *versus* liberdade de expressão mostra como diferentes percepções sobre o assunto podem

surgir, desde a defesa da arte como ilimitada até a necessidade de respeito aos sentimentos religiosos.

As sacras controvérsias de “Desenhando com terços”
e *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*

Em 2006, o CCBB do Rio de Janeiro recebeu a exposição *Erótica – os sentidos na arte*, que continha cerca de 110 obras de mais de 50 artistas. Uma obra em específico chamou a atenção da população após repercussão fora do museu, um fotograma representando a performance da artista Márcia X., que apresentava um par de terços unidos estilizando dois pênis entrecruzados, intitulada “Desenhando com terços”.

A controvérsia sobre a obra de arte deu início com a queixa de Carlos Dias, ex-deputado estadual e pré-candidato a governador do Rio de Janeiro, na delegacia da polícia civil da cidade. O ex-deputado era conhecido pela atuação em prol de políticas públicas que privilegiam a religião católica, como o ensino religioso nas escolas públicas do Rio de Janeiro. Após visita à exposição, Dias registrou a notícia-crime indicando os crimes de ultraje público ao pudor com objeto obsceno e ultraje a culto e impedimento ou perturbação de ato a ele relativo, previstos no Código Penal. Sua argumentação é centrada na premissa que a obra é ofensiva ao sentimento religioso dos católicos e ultrajante ao pudor público. O denunciante também enfatiza a visita de crianças à exposição e, conseqüentemente, apreciação da referida obra. Essa denúncia foi noticiada pelos jornais locais e divulgada amplamente.

No mesmo período, os comentários sobre a obra já circulavam no ambiente virtual, principalmente nas comunidades do Orkut. Paola Lins Oliveira (2011) verifica que a primeira publicação virtual sobre o caso foi de Felipe Aquino no portal de notícias da Comunidade Canção Nova (católica). Em tal publicação, Aquino condena a exposição afirmando que ela ofende os fiéis católicos e incentiva que os leitores façam denúncias aos canais oficiais do Banco do Brasil. Logo em seguida, a

publicação é compartilhada em diversas comunidades do Orkut que abordam temas ligados à Igreja Católica, trazendo ao conhecimento de muitos católicos a obra de Márcia X. São diversos comentários condenando a exposição e informando que haviam enviado *e-mail* ou ligado para o banco pedindo que a obra fosse retirada, já que se sentiam ofendidos com ela.

Pouco tempo depois, o conselho diretor do CCBB determinou a retirada da obra à revelia do conhecimento do curador da exposição. A justificativa apresentada em nota à imprensa elencava a queixa-crime e as reclamações por telefone e *e-mail* em grande volume como causa da determinação. Nesse momento, houve muitas manifestações de indivíduos e personalidades importantes nas áreas da cultura e da religião católica, nos espaços físicos e virtuais, contrários ou favoráveis à censura perpetrada pelo Centro Cultural. Organizações religiosas e artísticas promoveram abaixo-assinados contrários à obra e favoráveis à permanência dela na exposição, respectivamente. Lançaram a campanha “Blasfêmia não! Católicos fora do Banco do Brasil” e, em sentido oposto, o grupo contrário mobilizou manifestação na porta do CCBB na qual pessoas vestiam camisas com os dizeres “Educação/censura não”. Dom Eusébio Scheidt, Cardeal Arcebispo do Rio de Janeiro, se pronunciou apoiando a retirada de obras entendidas como ofensivas à religião cristã e, ao revés, o ministro da Cultura, Gilberto Gil, emitiu nota afirmando que “toda censura é inaceitável” e solicitando que a decisão do CCBB seja revista. O ministro também traz o artigo 5º, inciso IX, da Constituição Brasileira, que determina que é “livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”.

Por fim, a exposição que iria para o CCBB de Brasília foi cancelada, a nota emitida pela instituição alegou que a interrupção se deu pelas ameaças de artistas em retirar suas obras da exposição como protesto pela retirada da obra de Márcia X. Esses artistas colocaram como condição para permanência na mostra o retorno da obra “Desenhando com

terços”, solicitação que não foi atendida pelo banco. O espaço cultural preferiu cancelar toda uma exposição artística com mais 100 obras a ter que colocar uma obra em específico de volta.

A controvérsia nesse caso aqui analisado foi marcada pelos posicionamentos públicos que entendiam a obra “Desenhando com terços” como ofensiva ao sentimento religioso de cristãos, em especial dos católicos, e entre as manifestações em favor da criação da artista Márcia X. alegando que a produção não é ofensiva ou que o direito à liberdade de expressão artística e cultural protege todas as obras artísticas, ainda que possam ofender moralidades. Os argumentos levantados nesse debate público foram muito similares aos presentes na controvérsia envolvendo a peça teatral *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, mais de dez anos depois.

E se Jesus voltasse nos dias de hoje como uma travesti? Esse questionamento é o mote da peça mencionada. A versão brasileira desse espetáculo sofreu críticas de parcelas da sociedade desde sua estreia em 2016, durante o Festival Internacional de Londrina (Filo), no Paraná. Em função da apresentação no festival, entidades religiosas emitiram notas de repúdio condenando a peça. Alegava-se que a montagem desrespeitava a imagem de Jesus Cristo ao apresentá-lo como uma mulher trans, além de ser ofensivo ao sentimento religioso essa representação por uma atriz travesti. A divulgação dessas manifestações repercutiu na cidade de Londrina, incentivando o posicionamento de indivíduos contrários à peça, mas também em defesa de sua exibição. Apesar das críticas, o espetáculo não foi impedido de ser encenado.

O evangelho ganhou reconhecimento nacional no ano seguinte, em 2017, quando deveria ser apresentado no teatro do Sesc Jundiaí, em São Paulo. Menos de duas horas antes da encenação, enquanto se maquiava no camarim, a atriz Renata Carvalho recebeu a notícia de que o espetáculo foi proibido por meio de decisão judicial, que se deu através de processo de autoria de uma moradora da cidade. Tal processo se desenvolveu a partir da alegação que a peça é atentatória à fé

cristã, pois apresenta Cristo como “um transgênero”. Argumentos que demonstram a crença na santidade de Jesus Cristo são postos ao lado de argumentos mais jurídicos, levantando a discussão sobre os limites da liberdade de expressão. Reconhece-se o direito constitucional à liberdade de expressão, contudo, ressalta-se que não é permitido ofensas ou desrespeito à religião e seus fiéis e o espetáculo seria, então, uma forma de intolerância religiosa que, segundo a autora, “é um crime de ódio que fere a liberdade e a dignidade humana”. A manifestação do Poder Judiciário se dá favorável ao pedido e proíbe que a peça seja encenada no Sesc Jundiaí. A decisão do juiz funda-se na premissa, compartilhada pela autora, de que Jesus Cristo não pode ser apresentado como uma travesti no teatro, pois isso seria expor ao ridículo a imagem dele e um desrespeito à religião cristã.

O ineditismo da decisão judicial lançou os holofotes para a peça e para o caso de proibição. Diversas pessoas se manifestaram, apondo-o como um caso de censura e de ataque à liberdade artística. Entretanto, outros grupos apoiaram a decisão: o vereador Douglas Medeiros (PP), por exemplo, propôs uma moção de repúdio à peça na Câmara dos Vereadores de Jundiaí e foi aprovada pela plenária dias depois após a proibição.

Com a repercussão do caso, houve uma intensa mobilização nas redes sociais. Uma avalanche de comentários inundou as páginas do Facebook, na página oficial da peça; enquanto as publicações convencionais acumulavam menos de 10 comentários, a postagem referente à decisão judicial gerou um volume de mais de dois mil comentários, divididos entre apoiadores e críticos. A partir de então, uma atmosfera carregada de intolerância e agressividade envolveu o espetáculo: páginas de extrema-direita e políticos conservadores publicaram em suas páginas comentários contra o espetáculo ou apenas divulgavam notícias sobre a peça, o que era suficiente para promover um espaço de comentários hostis e ameaçadores contra aquelas que trabalhavam na produção da peça, principalmente, contra a atriz Renata. Era possível

ler mensagens que incitavam o ódio contra as pessoas trans, disseminavam estigmatização e proferiam ameaças de violência física, inclusive de morte, contra a atriz.

Surgiram outros processos buscando proibir a peça em Porto Alegre (RS) e Belo Horizonte (MG), mas, em ambos os casos, os pedidos foram negados. Contudo, a peça teve uma segunda decisão judicial proibindo que fosse encenada, dessa vez em Salvador, durante o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (Fiac), no mês seguinte, em outubro de 2017. Assim como ocorreu em Jundiaí, a acusação de que a peça é ofensiva aos cristãos foi construída unicamente pelo fato que tem a personagem de Jesus Cristo apresentada como uma mulher trans e interpretada por uma atriz travesti. As manifestações sobre o espetáculo e o embate entre liberdade de expressão artística e sentimento religioso continuaram nas outras cidades por onde a peça passou. Indivíduos comuns, líderes religiosos, artistas e políticos apresentaram suas opiniões, por vezes de forma intensa, de forma organizada ou não, nos espaços que a peça era encenada e no ambiente virtual.

Assim se seguiu também em 2018, nas cidades do Rio de Janeiro, Garanhuns e Recife. Na capital carioca, houve uma recusa do então prefeito da cidade Marcelo Crivella em ceder um equipamento público para realização do festival Mostra Corpos Visíveis, do qual *O evangelho* integrava a programação. Através de vídeo publicado nas redes sociais ele afirma: “na minha administração, nenhum espetáculo, nenhuma exposição vai ofender a religião das pessoas. Eu não vou permitir. Enquanto eu for prefeito, nós vamos respeitar a consciência, a religião das pessoas” (Crivella, 2018).

Em Garanhuns e Recife, a própria organização dos eventos que recebiam a peça decidiu cancelar sua apresentação, após as manifestações públicas já mencionadas. Em Recife, o monólogo foi divulgado como integrante da programação do festival Janeiro de Grandes Espetáculos (JGE), mas após mais uma cruzada virtual contra a peça, a organização do evento cancelou sua encenação. Já no Festival de Inverno de

Garanhuns (FIG), ocorreu, inclusive, o caso mais impactante enquanto forma de violência que a atriz Renata Carvalho afirma ter vivenciado com a peça (Carvalho, 2018 *apud* Ker, 2018). A decisão de cancelamento do espetáculo pela prefeitura da cidade e pelo estado de Pernambuco (produtoras do FIG) teve grande impacto nacional, com a declaração do candidato à presidência (e futuro presidente do país) Jair Bolsonaro no X (antigo Twitter) questionando: “a quem interessa retratar a imagem de Cristo como transexual? Isso é liberdade de expressão? É arte? É cultura?”³.

Artistas como Daniela Mercury e Johnny Hooker saíram em defesa da peça e criticaram o festival: “estamos aqui num festival de falso viva à liberdade. Pois, eu quero dizer que Jesus também é travesti” (Hooker, 2018 *apud* Albertim, 2018). Assim como os artistas, outras pessoas que eram contrárias à censura organizaram uma campanha de financiamento coletivo para proporcionar que *O evangelho* fosse encenado em Garanhuns, ainda que fora do FIG, e obteve êxito. Durante a exibição, houve uma explosão no espaço, que parecia vir de uma bomba, o que criou uma sensação de pânico. Houve também um tumulto generalizado envolvendo a atriz, o público, a organização do FIG e os seguranças contratados para proteger as realizadoras da peça, mas que acabaram ameaçando de “dar um soco” em Renata e impediram que a população entrasse no espaço destinado para a encenação.

Nas cinco cidades em que a peça foi interdita – por decisão judicial, proibição de espaço público ou cancelamento em festival –, houve uma intensa mobilização nas redes sociais contra *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*. Grupos religiosos (católicos e evangélicos), políticos (vereadores, deputados estaduais e federais, prefeitos e presidente) e diversas pessoas publicaram em suas redes comentários contra o espetáculo, com especial atenção à atriz Renata Carvalho. Nas milhares de mensagens que foram difundidas no Facebook, Instagram, Twitter etc., havia em muitas delas mensagens de ódio contra a atriz e contra a comunidade LGBTQIAPN+⁴ de um modo geral. Os comentários eram

bastante hostis, ameaçando jogar ovo podre na atriz, bater, dar chibatadas, espancar, torturar, dar tratamento de choque, quebrar as pernas e braços, crucificar, enforcar, atirar, explodir, assassinar e tantas outras violências. Em toda cidade pela qual passava, os políticos e líderes religiosos conclamavam seus seguidores a se juntarem a eles nessa campanha difamatória contra a peça. Nessa sacra controvérsia, pode-se perceber uma escalada de violência no embate entre liberdade de expressão artística e sentimento religioso.

Liberdade da expressão artística enquanto um problema público

Procuramos agora investir na interpretação das controvérsias brevemente descritas, tomando como chave analítica alguns elementos presentes na definição societal dos *problemas públicos*. Importante assinalar que os campos da sociologia e ciência política – notadamente nos Estados Unidos e na França – têm contribuições relevantes para esse debate, ainda pouco explorado na ciência social brasileira.

Apenas como esforço de síntese, a categoria pode sinalizar para caminhos bastante distintos. Em uma primeira chave, podemos situá-la no percurso das políticas públicas, indicando como uma determinada demanda disputada do social é definida. A política pública, então, conteria em sua razão de fundo um certo modo de descrever e acionar uma questão sensível, uma interpretação *tornada* pública ao social. A outra dimensão proposta, fundamentalmente pela análise sociológica, diz respeito às formas como uma determinada questão sensível, mas particular a um determinado grupo social, é alterada em sua escala, tornando-se um problema a ser tratado em uma dimensão pública. Em alguma medida, implica-se nesse processo como os sentidos de um mal-estar serão processados na definição de uma realidade *para* o conjunto do social, pela interação entre diferentes atores nas diversas arenas que produzem o espaço público (Valcarce, 2005).

As temáticas tratadas têm gradis os mais amplos e complexos: ambientais, raciais, econômicos, nas representações de gênero, sexualidade, religiosidade ou nas questões espaciais. O que essa literatura nos convida a projetar é, na verdade, o périplo da publicização. Tornar público um determinado problema implica à investigação heurística conceber certas questões, tomadas a partir de diferentes regimes de engajamento: quem são os iniciadores da questão? Quais as posições sociais desses atores que explicam a atenção e interpretação da questão? Quais estratégias esses atores produzem para que outros grupos percebam a questão? Quais os símbolos estão envolvidos nesses processos? Como esses atores produzem conflitos com outros grupos? Quais as arenas tornadas legítimas pelos diferentes atores nas disputas pela definição do problema? (Valcarce, 2005).

Essas inquietações nos ajudam a pontuar como as percepções dos grupos acerca dos problemas estão enquadradas em conflitos entre diferentes regimes de ajuizamento (Boltanski; Thévenot, 2020). Por sua vez, estas precisam também ser examinadas sob as técnicas disponíveis à época dos conflitos, nas formas de possíveis reinterpretações e subtrações de propriedades de publicidade que decorrem do tempo da querela, e, especialmente, na forma como o *público* – e os diferentes públicos e contra-públicos (Rocha, 2018) – será produzido.

Ao utilizarmos a análise sociológica dos problemas públicos para investigar as restrições à liberdade de expressão artística, buscamos enfatizar a importância de identificar e compreender os *distúrbios* e *situações problemáticas*, os *públicos* envolvidos e as *arenas* de debate criadas em torno desse tema. Daniel Cefaï (2017), autor-chave dessa corrente de pensamento, explica a dinâmica que faz emergir um *problema público*:

confrontadas com uma situação problemática cujas consequências são percebidas e avaliadas por um conjunto de pessoas como nefastas para os seres humanos e para os bens a que eles estão ligados, [...] essas pessoas se inquietam, se interrogam,

investigam, experimentam, discutem. Tentam definir o problema, determinar suas causas, detectar seus fatores e estabelecer as responsabilidades. Associam-se e organizam-se, encontram líderes para fazer suas vozes serem ouvidas e para convencer e mobilizar em grande escala. Tomam a palavra, testemunham, avaliam, argumentam, criticam, deliberam, interpelam a opinião e os poderes públicos. Quando estes não intervêm, buscam solução em sua própria escala, imaginam roteiros, projetam alternativas, tentam descobrir como regular ou suprimir o que definiram como situação problemática (Cefaï, 2017, p. 188).

De acordo com Daniel Cefaï (2017, p. 191), o distúrbio é “de ordem afetiva, sensível e normativa. Quando ainda não está articulado em linguagem descritiva e conceitual, é vivido no modo da inquietação, da agitação ou da confusão, da angústia ou da obsessão”. Nem todo distúrbio será reconhecido como um problema, menos ainda como problema público, depende da mobilização coletiva em torno dele. Como traz o próprio autor, existe uma dimensão de paixão coletiva inerente à provação do distúrbio.

Na prova do distúrbio ancora-se a indagação sobre aquilo de que eles tratam. Eles percebem e apreciam que os estados de fato, as ações ou acontecimentos são inaceitáveis, ilegítimos ou insuportáveis na perspectiva dos que são atingidos por suas consequências. Esse trabalho é indissociavelmente cognitivo e avaliativo. Sem um trabalho de avaliação, levado por afetos, impossível saber o que vale a pena ser conhecido, defendido ou rejeitado, aprovado ou afastado. Boa parte do trabalho de sensibilização, concernimento e mobilização em torno do que será um problema público passa pela demonstração do que uma situação pode ter de cruel, injusta, desastrosa, angustiante (Cefaï, 2017, p. 197).

Nosso argumento inicial é que tanto a obra “Desenhando com terços” como a peça *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* podem ser identificadas como distúrbios que, em determinada conjuntura política, revelaram como elementos da cultura refletem esse escalonamento de problemas públicos. Seguindo a definição de Cefaï (2017),

compreendemos que ambos foram percebidos como inaceitáveis, ilegítimos ou insuportáveis por aqueles que se sentiram afetados. Importa, assim, buscar evidências de inquietação, agitação e obsessão por parte dos grupos e indivíduos envolvidos, cujas motivações de ordem moral e religiosa rapidamente catapultaram uma mobilização coletiva.

No caso de “Desenhando com terços”, a publicização da notícia-crime em comunidades virtuais e o estímulo a numerosas reclamações por *e-mail* e telefone revelaram uma intensa preocupação por parte de grupos e indivíduos em retirá-la com urgência da exposição, expressando que seu descontentamento ante a questão demandava rápida resposta institucional. Os protestos organizados e a campanha “Blasfêmia não! Católicos fora do Banco do Brasil”, liderada por João Carlos Rocha, evidenciaram ainda uma mobilização ativa e agitada por parte de grupos religiosos que se opuseram à presença da obra no CCBB. Somam-se ainda, as tentativas de remover outras obras da mostra sob os mesmos argumentos.

Em *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, a intensa mobilização nas redes sociais contra a peça, com mensagens de ódio e difamação, também refletiu uma inquietação e agitação por parte dos grupos e indivíduos que se opuseram ao conteúdo e mensagem do espetáculo. De maneira ainda mais grave, as ameaças e ataques direcionados à atriz e à equipe de produção, em particular, e à comunidade LGBTQIAPN+, de maneira geral, demonstraram na contenda entre religiosidade e expressão artística uma agressividade desproporcional por parte dos opositores.

Importa salientar que um distúrbio apenas é capaz de se tornar problema público se combinar um conjunto de elementos instituintes e instituídos. Por um lado, ele é pré-formatado por precedentes como usos, crenças, costumes ou por uma cultura pública em que se sedimentaram respostas a problematizações anteriores; por outro, depende de uma rede de dispositivos simbólicos, jurídicos, midiáticos e institucionais que lhe garantam sustentação no debate público.

Nos dois casos podemos perceber como vários desses dispositivos foram acionados. A representação de elementos e personagens religiosos em contextos que desafiam normas sociais, especialmente relacionadas a questões de gênero e sexualidade, foram significativos dispositivos simbólicos explorados e contestados nas obras e que configuram o ponto nevrálgico dos conflitos. Processos e decisões judiciais evidenciaram o uso do sistema jurídico como um dispositivo acionado, sobretudo, para reprimir a liberdade de expressão artística, recorrência característica da censura na contemporaneidade, a chamada “censura togada” (Costa; Sousa Junior, 2018, p. 31). No que se refere aos dispositivos midiáticos, além da cobertura da imprensa tradicional, as redes sociais emergiram como lócus para amplificar o debate, expor as controvérsias e envolver um volume maior de interessados na querela. Por fim, tanto são perceptíveis as manifestações e decisões administrativas, em especial, das instituições mantenedoras dos espaços culturais e/ou festivais, como também podemos considerar como um dispositivo institucional o acionamento de lideranças, organizações civis, parlamentares etc.

Esse conjunto de dispositivos orienta a mobilização coletiva em torno das *situações* consideradas *problemáticas* – expressões artísticas consideradas impróprias pelos reclamantes – tendo como finalidades: “imputar responsabilidades, denunciar negligências ou infrações, eventualmente designar vítimas e culpados, em suma, fazer julgamentos de ordem estética, moral, legal ou política a fim de reparar os danos ou punir os erros” (Cefaï, 2017, p. 189). Para atingir tal fim, uma diversidade de agentes se envolve com a situação, como podemos observar nos dois casos.

Líderes políticos ou figuras públicas são notórios, surgem como representantes do povo e/ou do Estado, interessados em promover uma imagem de defesa de valores tradicionais e incorporam a função de formalizar as denúncias. Alguns setores e instituições religiosas, aqueles não aderentes a perspectivas heterodoxas da fé, se sobressaem

ao buscar participar ativamente do debate público quando este toca em questões de controvérsia moral. Por fim, observamos também cidadãos, que não estão em posição de liderança na questão, mas que se identificam com a agenda da contenda, mobilizados em torno de um certo ativismo digital, no primeiro caso, ou na campanha difamatória promovida nas redes, no segundo.

Um problema público nada tem de unânime, ao contrário, constitui-se na ausência de consenso e de consentimento. Quando as relações de tensão e conflito ultrapassam o círculo dos indivíduos diretamente envolvidos e passam a se referir a um número maior de pessoas, conforme o autor, elas assumem o caráter de um processo político. Em decorrência, o conflito dá origem a um *público*, especialmente quando é possível identificar que dois campos distintos se enfrentam em torno de um problema dirigindo-se a um *auditório*.

Nos casos estudados, esses dois campos revelam comunidades morais distintas em conflito, tendo, de um lado, um público cujo registro interpretativo da fé e de seus símbolos religiosos parecem menos porosos ao universo secular, e outro composto por artistas e seus apoiadores, defensores de uma função questionadora do gesto artístico, incluso aquele no qual o universo da religião pode ser criticado em seu lugar social. Por considerarmos que foi o primeiro grupo que contribuiu para a emergência da liberdade de expressão artística como um problema público, merece especial atenção. Para tanto, somamos à contribuição da sociologia dos problemas públicos o conceito de contra-público, conforme explorado por Camila Rocha (2018), dada a relevância de sua análise sobre a emergência e consolidação da nova direita brasileira.

A autora explora o fenômeno da contra-publicidade a partir da teoria crítica e da noção de esfera pública. Inicialmente associado à perspectiva de Nancy Fraser (1990), que o relacionava a grupos subalternos, o conceito de contra-público se refere a grupos marginais que desenvolvem discursos de oposição à narrativa dominante. Sob a influência

de teóricos como Michael Warner (2002), passa a ser enfatizada a natureza performática e disruptiva desses contra-públicos, independente de sua posição de subalternidade.

Argumenta-se, assim, que a ideia de contra-público pode englobar também grupos conservadores e de direita, embora historicamente estes tenham sido parte do *establishment*. Em determinadas conjunturas políticas, como por exemplo no auge do lulismo no Brasil, tais grupos podem adotar uma postura anti-*establishment* em resposta a ameaças percebidas aos seus interesses ou modos de vida. Essa compreensão é essencial para analisar a importância das identidades coletivas na coesão e mobilização dos contra-públicos, fundamentais para sua atuação na esfera pública.

Quando os teóricos da sociologia dos problemas públicos nos ensinam que a emergência do problema dá origem a um *público*, não devemos desconsiderar que a identidade coletiva que o congrega e mobiliza resulta de uma formação gradual, ao longo de décadas. Não podemos olvidar que o problema e, de maneira análoga, o público que constitui têm suas raízes numa cultura pública que lhe é instituinte. Nos interessa associar esse fenômeno de criação de público dos casos aqui abordados à leitura de Rocha (2018) sobre a nova direita brasileira enquanto contra-público.

De acordo com a pesquisadora, com a redemocratização em meados dos anos 1980, tornou-se desconfortável no Brasil se identificar como de direita, devido à associação dessa posição política ao autoritarismo da ditadura militar, fenômeno esse qualificado em outros países latino-americanos como “direita envergonhada”. Nesse ínterim, houve um declínio da influência de ideólogos conservadores, que perderam apoio com a transição democrática e com a mudança de interesses tanto por parte do Estado, como de empresários. Diante desse contexto, continua a autora, conservadores se uniram a defensores pró-mercado, integrando-se organicamente a essa ideologia e contribuindo,

mais adiante, para o inusitado e paradoxal amálgama identitário do ultraliberal-conservador.

A vergonha, porém, começa a se dissipar no auge do lulismo (2006-2010), momento que congrega mudanças profundas na forma de se produzir comunicação – através de uma certa popularização das técnicas específicas de redes sociais e ampliação do acesso à internet em banda larga –, com o momento político nativo, em que o escândalo do mensalão tornava-se a malha explícita de organização dos discursos sobre a corrupção na política. À época, um espaço crucial para a formação do contra-público foi a rede social Orkut, onde proliferaram comunidades que reuniam indivíduos contrários ou que não se sentiam representados nos circuitos tradicionais de debate político, dominados, na sua ótica, por ideias de esquerda. Importa notar a rapidez com que o Orkut, criado em 2004, se popularizou no Brasil, tendo em vista que, “em janeiro de 2006, cerca de 75% do total dos usuários eram do país (Fragoso, 2006), sinalizando um engajamento precoce dos brasileiros em comparação a pessoas de outras nacionalidades em redes sociais deste tipo” (Rocha, 2018, p. 122).

Não por coincidência, o ano de 2006 e a rede social do Orkut marcam o caso “Desenhando com terços”. Por seu turno, a censura ao espetáculo *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, na qual percebe-se uma ação mais orquestrada e institucionalizada, coincide com o período de consolidação desse contra-público.

De acordo com Rocha (2018), a consolidação desse contra-público na cena cultural e no sistema político ocorre a partir da campanha pró-*impeachment* de Dilma Rousseff, momento em que se buscou tanto ir além do debate *on-line* e adotar outras formas de intervenção na esfera pública, como intencionalmente influenciar pessoas comuns. Nesse sentido, a autora destaca os atos e protestos de rua, uma maior penetração da literatura de direita no mercado editorial e uma aproximação com a política institucional “com a formação de três novos grupos político-partidários: a tendência LIVRES, o Partido Novo e

os militantes que se aglutinaram em torno dos políticos da família Bolsonaro” (Rocha, 2018, p. 171). Conclui-se que a formação e ascensão desse contra-público, assim como seu êxito em mobilizar parte significativa da sociedade civil, podem ser atribuídos a fatores que incluem: a criação de identidades coletivas fortes; dinâmicas emocionais surgindo de interações e conflitos entre grupos políticos e comunidades morais; e uso estratégico das redes sociais.

A identidade do contra-público da nova direita brasileira é moldada por uma combinação complexa de aspectos ideológicos, socioculturais e, em certo sentido, tecnológicos. De partida, defendem valores tradicionais como família, patriotismo e ordem social, identificando-se com certos anacronismos, como autoritarismo e intolerância, e com líderes carismáticos que personificam suas crenças. Fazem uso de símbolos, imagens e narrativas – como bandeiras, *slogans*, logotipos e *memes* – que ressoam com os valores e crenças do grupo e contribuem para construir sua identidade coletiva e mobilizar seguidores. Além disso, se definem pela oposição às narrativas dominantes na esfera pública, criticando políticas de esquerda, movimentos sociais progressistas e instituições que consideram promotoras de uma agenda contrária aos seus valores conservadores. Por fim, utilizam intensamente as redes sociais para se mobilizarem e articularem, desconfiando das instituições políticas e midiáticas estabelecidas. Destarte, um elemento crucial do fenômeno de emergência desse contra-público é sua identidade e discurso performáticos no sentido de combinar agressividade com certa distopia, que se amplificam no ambiente virtual.

De acordo com a definição proposta por Warner (2002) um contra-público seria necessariamente imbuído de uma performatividade/poeticidade disruptiva. Seus membros, a despeito de serem subalternos ou não, partilhariam identidades, interesses e discursos tão conflitivos com o horizonte cultural dominante que correriam o risco de enfrentarem reações hostis caso fossem expressos sem reservas em públicos dominantes, cujos discursos e modos de vida seriam tidos irrefletidamente

como corretos, normais e universais. O surgimento de contra-públicos não-subalternos vem crescendo cada vez mais com a popularização da internet (Downey; Fenton, 2002), e de acordo com a literatura especializada poderiam ser considerados como contra-públicos vários grupos que passaram a atuar nos últimos anos principalmente a partir de meios digitais como os formados por pessoas contra a imigração ilegal (Gring-Pemle, 2012); por céticos em relação à mudança climática (Kaiser; Puschmann, 2017); por evangélicos conservadores contrários à universalidade dos direitos humanos (McIvor, 2018); por apoiadores e apoiadoras da candidatura de Donald Trump para a presidência dos Estados Unidos (Thimsen, 2018), e, como procuro apontar nesta tese, pelos membros da nova direita brasileira em formação de 2006 até 2015 (Rocha, 2018, p. 20).

Nesse sentido, é relevante averiguar o caráter disruptivo, não das duas obras artísticas – cuja performatividade, poeticidade e intencionalidade de perturbação da ordem social vigente lhes são inerentes –, mas das manifestações de censura que elas enfrentaram. Nos dois casos, o discurso disruptivo – leia-se, hostil, indecoroso e politicamente incorreto – manifesta-se no ambiente digital, tendo em vista que, em ambos, são também acionadas argumentações crítico-rationais para requerer judicialmente seus impedimentos. Esse ambiente, porém, não deve ser visto como hierarquicamente inferior, considerando que tanto o ativismo *on-line* como o intenso assédio e difamação nas redes sociais tornaram-se fatores cruciais de censura das obras estudadas. É preciso salientar que não são manifestações individuais isoladas que possuem o condão de promover a intimidação, é, principalmente, o conjunto das ameaças e sua persistência que conseguem silenciar as manifestações artísticas e culturais. No caso do *Evangelho*, foi justamente o assédio nas redes sociais e fora delas que mais afetou a atriz Renata Carvalho (2023 *apud* Dumas, 2023, p. 109) e que justificou o encerramento da encenação do espetáculo.

Sofri ameaças de morte diárias, alvo de difamações e fake news, atentado a bomba, já usei colete a prova de balas, policiais dentro do teatro, o público revistado e passando por detector de metais, todas essas violências me adoeceram, desenvolvi síndrome do pânico e tive minha depressão acentuada. Fora toda perseguição que te tira trabalhos e com isso sua saúde mental é abalada pela questão financeira, eles fazem de tudo para te parar e fazer desistir. E confesso que de muitos lugares fui expulsa por não ter mais forças para lutar, mas o teatro e a arte é o único lugar onde eu sou apaixonado. Estar a frente de uma luta é cansativo, desgastante e solitário. [...] Com a eleição do inelegível, o crescimento da violência, do fanatismo religioso e a campanha de armamento eu decidi dar uma pausa e, ao mesmo tempo, estava com outros trabalhos em cartaz – ‘Domínio Público’ (espetáculo que reuniu artistas atacados em 2018) e estreando ‘Manifesto Transpofágico’. Depois de um tempo sem apresentar Jesus, eu redescobri como era viver sem ameaças, de tão naturais que elas passaram a ser na minha vida, e com isso, tive a decisão de encerrar esse ciclo.

Ao trazer a voz de Renata Carvalho, nos cabe, em continuidade, reconhecer outro *público* criado em decorrência das controvérsias. Esse público abrange artistas e trabalhadoras(es) da cultura e instituições e movimentos sociais que se posicionam contra a censura. No período recente, podemos identificar: o Artigo 19; 342 Artes; Movimento Artigo Quinto, Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística (Mobile); entre outros. Esse conjunto de agentes, no entanto, leem o problema de maneira diametralmente oposta: ao invés da liberdade de expressão artística ser compreendida como problema, para esse público, o problema é a censura a essa liberdade fundamental. Essa dinâmica de contraindagações é comum na arena pública, onde os fatos, explicações e interpretações são constantemente contestados e reinterpretados.

A constituição de uma *arena* não é apenas questão de discussão pública, tendo em vista que as diferentes partes do público que a compõem contribuem para demarcar linhas de fratura entre identidades, interesses e opiniões. Por isso, Cefaï (2017, p. 207) afirma que o esforço

de determinar problemas públicos faz surgir “agências específicas em ambientes específicos que em troca contribuíram para redefinir esses problemas públicos e institucionalizar o modo de administrá-los”.

A indagação dá lugar a contraindagações, os fatos são contestados ou apresentados sob outro enfoque, cada explicação e cada interpretação são sujeitas a protestos. Cada indagação – inquérito policial, reportagem jornalística, investigação judiciária, experimentação científica, audiência parlamentar, relatório de organização não governamental etc. – tenta estabilizar versões mais ou menos aceitáveis pelas diferentes partes do público e fixar as implicações do conflito. Volta e meia, a uma fase de coalescência do problema público, muito conflituosa, segue-se uma fase de estabilização em torno de pontos partilhados de disputa ou de controvérsia. Uma arena pública se institucionaliza, e as perspectivas, cooperativas e competitivas, se organizam (Cefaï, 2017, p. 198).

Na perspectiva do autor, uma arena pública manifesta-se em torno de uma situação problemática, em sua transitoriedade. A aparente inspiração no construtivismo sociológico aponta para um caráter instável do espaço público – uma via inversa às teorias que definem uma fixidez à esfera pública. Na forma da sociologia da crítica, onde os exercícios de julgamento crítico da contenda produzem o social, “o público se forma e cresce na contestação, quando já não há consenso nem consentimento” (Cefaï, 2017, p. 198). A arena pública é um espaço do social onde os atores movidos por crenças e convicções – antecipados nas disposições diretas, mas desiguais de reprodução de capitais, à forma bourdieusiana – negociam, disputam e aspiram por bens públicos. São lugares de combate e lugares de encenação performática (Cruz; Freire, 2003).

Sua composição supõe “uma miríade de cenas públicas, sejam elas midiáticas, jurídicas, científicas ou políticas, colocando em relação uma variedade de mundos sociais e institucionais, criando novas conexões e estabelecendo novos precedentes” (Antunes, 2020). A imbricação dessas cenas limita o volume de demandas em competição, seja

por sua indeterminação, seja pela capacidade de processar os problemas. Tal como formulado nessa agenda de pesquisas, é tendência a assimilação da agenda das arenas institucionalizarem-se em políticas públicas, ainda que esteja ressalvado que as soluções aos problemas não são monopólio da representação estatal (Antunes, 2020). Os casos apresentados embaralham um pouco essa dimensão, como será mais tarde apresentado na sessão final.

Na análise sociológica dos problemas públicos, tanto a influência dos diversos públicos e da arena pública quanto o reconhecimento e a legitimação dada por frações do Estado desempenham papéis cruciais na emergência e na resolução desses problemas. Até agora, examinamos a emergência do problema público a partir da percepção de sua importância e urgência por parte dos atores sociais, destacando a força dos públicos e da arena pública. Menos enfatizado por Cefaï (2017), mas igualmente importante nessa análise sociológica, é o reconhecimento e legitimação do problema pelo Estado, pois tende a atrair mais atenção ao debate, bem como recursos e esforços para sua resolução. Assim, para concluir, nos interessa perceber a atenção e legitimação concedidas pelo Estado nos casos estudados.

Embora percebamos que, na controvérsia em torno de “Desenhando com terços”, o CCBB tenha decidido pela restrição à obra antes de uma decisão oficial, o governo federal, representado pelo Ministério da Cultura, manifestou-se contrário à contestação dos grupos que mobilizaram a questão, bem como à decisão da instituição mantenedora do espaço cultural. Já o *Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* coincide com um contexto no qual há ascensão de ideologias conservadoras, tornando as controvérsias relacionadas à moralidade mais proeminentes na agenda pública. Ademais, aquele foi também um período de intensa mudança política, como transições e eleições de governo em temporalidade atípica, assim, tais controvérsias ganharam destaque com base nas plataformas e agendas dos partidos políticos que estavam ascendendo

ao poder. Desse modo, vimos uma intensa mobilização de agentes públicos no impedimento da obra artística.

Durante o governo de Jair Bolsonaro, houve uma série de ações que levantaram preocupações sobre censura estatal no campo cultural. Desde a extinção do Ministério da Cultura até a suspensão de editais de financiamento público para produções audiovisuais, o governo adotou uma postura crítica em relação a projetos que considerava imorais ou inadequados. Críticas direcionadas a projetos com temática LGBTQIAPN+ resultaram em suspensões e reprovações, levantando questões sobre liberdade de expressão artística e interferência ideológica no setor cultural. Essas ações foram vistas como parte de uma estratégia mais ampla de controle e influência sobre as manifestações culturais, representando uma ameaça à diversidade e à liberdade de expressão no Brasil. É nesse período que as acusações de censura à liberdade artística no Brasil entraram na agenda da Organização dos Estados Americanos (OEA), discutida na Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH). Percebemos, assim, que a arena pública em torno da liberdade de expressão artística perdurou para além dos casos estudados e se direcionou para a política cultural desenvolvida.

Considerações finais

A constituição de um problema público em torno da liberdade de expressão artística é um processo complexo e gradual, sujeito às nuances do contexto político e social em que ocorre. Ao examinarmos os casos em tela, torna-se evidente que, embora ambos tenham gerado controvérsias relacionadas à liberdade de expressão, a transição dessas questões para a amplitude de públicos foi distinta.

No caso de “Desenhando com terços”, embora tenha provocado distúrbios e conflitos, a questão da liberdade artística alcançou espaço limitado para revelar-se no tempo um problema público. Isso pode ser atribuído, em parte, à imaginação de um contexto político e social

mais propício à diversidade de opiniões e à liberdade de expressão que predominava na época. A fala um tanto mais incisiva do ex-ministro da Cultura Gilberto Gil, favorável aos artistas na questão, parecia sinalizar que o momento apresentava-se mais como um óbice, mais residual do ponto de vista de provável censura. O volume tenso da contenda entre os universos da arte e da religião, entretanto, parece ter sido naquele momento apenas subsumido, sendo provável que o estabelecimento de uma contra-publicidade fosse apenas incipiente.

Por outro lado, em *O evangelho*, diversos fatores contribuíram para a amplificação da questão da liberdade de expressão artística como um problema público. A consolidação de contra-públicos com outras posições morais, um contexto político marcado pela pluralidade de denúncias de casos de censura artística e a manifestação de outros atores do circuito republicano foram elementos-chave nesse processo de elevar a questão da liberdade de expressão artística e cultural a um patamar de relevância pública mais expressivo.

É importante ressaltar que as duas tensões apresentadas em alguma medida complexificam o sentido de institucionalização estatal “esperado” aos problemas públicos. Em relação ao caso de Márcia X., a contenda apenas apareceu finalizada na posição do Banco do Brasil. Sendo o Banco o mediador do caso, julgador e cumpridor da sentença, a decisão de interrupção da mostra esvaziou no tempo a controvérsia. A questão de fundo, entretanto, permanecia intocada.

O caso de Renata Carvalho, todavia, mostrava-se um tanto mais complexo, pois os meses que precederam a apresentação da obra foram candentes em tensões sobre liberdade artística. A Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) sobre a Lei Rouanet, em 2016, o encerramento da exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira* e a polêmica com a performance “La Bête”, de Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), ambas em 2017, mostraram modos mais “experimentados” de mandatos legislativos defensores das posições religiosas. No mesmo ano é protocolado

um projeto de lei no Senado a fim de vedar a concessão de incentivos da Lei Rouanet para “[...] projetos culturais que incitem a prática de crimes ou atentem contra a moral pública” (Brasil, 2018).

Como em 2006, também houve manifestação do ministro da Cultura em exercício no ano de 2017, um tanto mais vacilante, entretanto. É possível encontrar registros do então ministro Sérgio Sá Leitão, em reunião com representantes da bancada evangélica do Legislativo federal, comentando opinião pessoal sobre possível descumprimento do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) no caso do MAM-SP⁵. Em nota oficial sobre o caso *Queermuseu*, o ministro cita a liberdade de expressão e de criação, além de defender a classificação indicativa⁶.

Tendo sido alvo de ataques, mas também de questionamentos jurídicos, os meses da apresentação da peça nos demonstram como a questão parece ainda sem definição aparente. Estando em momento de intensidade e tensionamento na polarização política, onde experiências de alteridade parecem bloqueadas, o problema parece ainda hoje desviar do ciclo de políticas públicas via Executivo. O que vemos na produção da arena de embates do problema da produção da cultura no limite da liberdade artística é um tipo de performatização entre sistemas morais que permanecerão em existência. As tratativas de dissolução da querela parecem cada vez mais mover-se da arena institucional política, onde não há consenso para produção normativa, à arena jurídica. E nesta, as idas e vindas das decisões dos julgadores que pudemos assistir em *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* também não nos soam no momento muito promissoras.

Nosso cadinho nativo sugere que a produção doutrinária oferece ainda apenas elementos vagos à questão, dependendo mais incisivamente da temperança do julgador do caso concreto. O sintoma de liberdade é dependente do judiciário, na figura individual, aplicar a sua noção de liberdade. Para tal, parece-nos imperativo que sejam produzidas investigações do tipo das etnografias jurídicas, atentas às

questões dos problemas públicos e dos mundos morais, para que se produzam inovações mais perenes para a questão.

Referências

ALBERTIM, B. Em Garanhuns, Johnny Hooker entra na polêmica: 'Jesus é travesti'. *JCPE*, [s. l.], 28 jul. 2018. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/07/28/em-garanhuns-johnny-hooker-entra-na-polemica-jesus-e-travesti-348707.php>. Acesso em: 4 dez. 2023.

ALEXY, R. Colisão de direitos fundamentais e realização de direitos fundamentais no estado de direito democrático. *Revista da Faculdade de Direito*, Rio Grande do Sul, n. 17, p. 267-279, 1999. DOI 10.12660/rda.v217.1999.47414. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/rda/article/view/47414/45316>. Acesso em: 4 dez. 2023.

ANTUNES, H. F. Sobre momentos críticos, problemas públicos e arena pública: contribuições do pragmatismo francês. *Aurora*, Marília, v.13, n. 2, p. 53-76, jul./dez., 2020. DOI 10.36311/1982-8004.2020.v13n2.p53-76. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/aurora/article/view/9333/7057>. Acesso em: 4 dez. 2023.

BOLTANSKI, L.; THÉVENOT, L. *A justificação*: sobre as economias da grandeza. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2020.

BRASIL. Congresso Nacional. Proibição de acesso à Lei Rouanet para projetos que 'atentem contra a moral' será tema de debate. *Senadonotícias*, Brasília, DF, 3 abr. 2018. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2018/04/03/proibicao-de-acesso-a-lei-rouanet-para-projetos-que-atentem-contr-a-moral-sera-tema-de-debate>. Acesso em: 14 mar. 2024.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 4 dez. 2023.

CEFAÏ, D. Públicos, problemas públicos, arenas públicas...: o que nos ensina o pragmatismo (Parte 1). *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 36, n. 1, p. 187-213, mar. 2017. DOI 10.25091/S0101-3300201700010009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/zdyH9SGqnWm5LwrV7MT4k9M/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 jun. 2023.

CHUEIRI, V. K. *et al.* *Fundamentos de direito constitucional brasileiro*. Salvador: Ed. Jus-Podivm, 2021.

COSTA, M. C. C.; SOUSA JUNIOR, W. de. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 11, n. 1, p. 19-36, jan./jun. 2018. DOI 10.9771/pcr.v11i1.28154. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/28154/17498>. Acesso em: 4 dez. 2023.

CRIVELLA, M. *A nota no jornal divulgando a apresentação de uma peça no Parque Madureira não é verdadeira [...]*. Rio de Janeiro, 31 maio 2025. Twitter: @MCrivella. Disponível em: https://twitter.com/MCrivella/status/1002292392786124800?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1002292392786124800%7Ctwgr%5Ec8f1cf5f23fe174699fb628724ad652bd3ee20%7Ctwcon%5Esi_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.intercept.com.br%2F2018%2Fo6%2Fo5%2Fcrivella-censura-jesus-trans%2F. Acesso em: 1 dez. 2023.

CRUZ, G. dos R.; FREIRE, J. Participação e arenas públicas: um quadro analítico para pensar os conselhos municipais setoriais e os fóruns de desenvolvimento local. *Cadernos Metrôpole*, São Paulo, n. 10, p. 75-102, 2003. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/9200/6815>. Acesso em: 4 dez. 2023.

DUMAS, C. *Liberdade de expressão artística e cultural no Brasil: estudo de caso das censuras à peça “o Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu”*. 2023. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

ESCLARECIMENTO: atividades culturais e classificação indicativa. *Squadra Consultoria*, Pomerode, 6 out. 2017. Disponível em: <https://consultoriasquadra.com.br/esclarecimento-atividades-culturais-e-classificacao-indicativa/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

FRASER, N. Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. *Social Text*, [s. l.], v. 25/26, p. 56-80, 1990.

KAUARK, G. Liberdade de expressão artística no Brasil: um problema público? In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS CULTURAIS, 12., 2023, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023. p. 79-87.

KAUARK, G.; SILVEIRA, I.; DUMAS, C. Desrespeito à liberdade de expressão artística e ao direito de participação na vida cultural das crianças no retrógrado Brasil contemporâneo. In: COLLING, L.; SAMPAIO, A. de O. *A cultura em tempos sombrios*. Salvador: EdUFBA, 2022. p. 43-71.

KER, J. Atriz trans que interpreta Jesus: ‘os seguranças que contrataram para nos defender queriam me bater’. *Intercept Brasil*, Brasil, 8 ago. 2018. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2018/08/08/atriz-trans-jesus/>. Acesso em: 4 dez. 2023.

LEMOS, R. Veneno-remédio: arte e liberdade de expressão. In: DUARTE, L. (org.). *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 55-67.

OLIVEIRA, P. L. “Desenhando com Terços” no espaço público: relações entre religião e arte a partir de uma controvérsia. *Ciencias Sociales y Religión*, Porto Alegre, ano 13, n. 14, p. 145-175, set. 2011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/csr/article/view/8669642/28950>. Acesso em: 4 dez. 2023.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Nova York: ONU, 1948.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Informe de la Relatora Especial sobre los derechos culturales, Farida Shaheed: El derecho a la libertad de expresión y creación artísticas*. Ginebra: ONU, 2013.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. *Libertad & creatividad: defender el arte, defender la diversidad*. Paris: UNESCO, 2020.

ROCHA, C. “*Menos Marx, mais Mises*”: uma gênese da nova direita brasileira (2006-2018). 2018. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-19092019-174426/publico/2018_CamilaRocha_VOrig.pdf/. Acesso em: 4 dez. 2023.

SINGER, A. *Os sentidos do Lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VALCARCE, F. L. La sociología de los problemas públicos: una perspectiva crítica para el estudio de las relaciones entre la sociedad y la política. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, España, v. 12, n. 02, p. 141-150, 2005.

WARNER, M. Publics and counter publics. *Public Culture*, [s. l.], v. 14, n. 1, p. 49-90, 2002.

Notas

- 1 A exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira* foi encerrada antes do previsto pelo Santander Cultural, espaço que abrigava a mostra, após grande mobilização nas redes sociais acusando algumas obras de pedofilia, blasfêmia e zoofilia. “La Bête” é uma performance do artista brasileiro Wagner Schwartz na qual o público é convidado a manipular o corpo do coreógrafo e que foi acusado de pedofilia após viralizar um vídeo da performance que mostra uma criança e sua mãe tocando nas mãos e pés do artista nu. Ambos os casos ocorreram em setembro de 2017, mesmo mês da primeira proibição à peça *O evangelho*.
- 2 A referida pesquisa bibliográfica foi desenvolvida a partir do método ProKnow-C, desenvolvido pelo Laboratório de Metodologias Multicritério em Apoio à Decisão (LabMCDA) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), durante a pesquisa acadêmica de mestrado de Caroline Dumas, com apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic) e orientado por Giuliana Kauark (Dumas, 2023).
- 3 Disponível em: <https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1013168711409299457>.
- 4 Lésbicas, *Gays*, Bissexuais, Transexuais/Travestis/Transgêneros, *Queer*, Intersexo, Assexuais/Arromânticos/Agênero, Pansexuais/Polissexuais/Panromânticos, Não Binárias e muito mais.
- 5 Para mais, ver <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/para-ministro-exposicao-com-homem-nu-fere-o-eca-veja-o-video.html>.
- 6 Para mais, ver <https://consultoriasquadra.com.br/esclarecimento-atividades-culturais-e-classificacao-indicativa/>.

“Um abismo nos sistemas de valores”: conservadorismo e as políticas públicas para o audiovisual brasileiro¹

Leandro de Paula

Fabiana Pereira

Introdução

Diretor de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), a maior bilheteria do cinema brasileiro no século XX, o cineasta Bruno Barreto decidiu se afastar do mercado nacional no início dos anos 1990 e se radicar nos Estados Unidos da América (EUA). O motivo eram as turbulências da política para o audiovisual naquele período: “produzíamos uns cem filmes por ano e aí o Fernando Collor de Mello fechou a Embrafilme [Empresa Brasileira de Filmes S.A.]. Minha profissão acabou. Todos da minha geração mudaram de área”

(Miranda, 2023). O tempo em Hollywood foi então sua forma de continuar a “viver de cinema, não fazer publicidade para pagar as contas” (Miranda, 2023). Barreto retornaria a viver no Brasil para rodar *Última parada 174* (2008), filme seguido de *Crô: o filme* (2013) e *Flores raras* (2013), coproduções que concatenaram agentes do mercado nacional e internacional, como Globo Filmes, TeleCine e Paramount.

Em entrevista concedida em outubro de 2023, o cineasta retomou esses fatos de sua trajetória à luz das condições para a produção cinematográfica em cada época. No balanço, fica explícito seu incômodo quanto às pressões que moldam o recente circuito audiovisual no país: “hoje, quando você senta com cineastas, só se fala da Ancine [Agência Nacional do Cinema], não se fala de filme, de cinema. É um horror, uma pobreza, por isso os filmes argentinos são melhores que os nossos, ou o cinema chileno, ou o mexicano. A gente não fala mais de cinema” (Miranda, 2023). Para o diretor, esse seria o sintoma de uma fatal capitulação da arte à política: “minhas decisões não são afetadas, pois continuo completamente livre. Não sou ideológico, não sou de esquerda nem de direita. Eu trabalho com criação. Quando a arte é militante, ela não é arte” (Miranda, 2023).

Resgatamos essa entrevista para destacar como o percurso do cineasta, que afirma sua opção por uma “arte não ideológica” e se reconhece como um criador “completamente livre”, parece na verdade ter se desenhado em estrita sintonia com as políticas públicas para a área nos últimos 50 anos. Confundem-se com seus passos profissionais o impulso à produção nacional pela Embrafilme nos anos 1970 e 1980, o colapso da era Collor (1990-1992), os efeitos do chamado “cinema da retomada” nos anos Fernando Henrique Cardoso (FHC) (1995-2002) e a crescente aliança entre investidores e produtoras a partir dos governos do Partido dos Trabalhadores (PT) (2003-2016).

Tendo como pano de fundo a história recente do setor audiovisual no Brasil, nosso texto busca contribuir para a discussão sobre liberdades artísticas e conservadorismos, abordando elos nem sempre

evitáveis entre política, ideologia e estética, como parece almejar Bruno Barreto. Os impasses que rondam a produção do cinema e que levam decisões criativas a serem mais ou menos “afetadas” são aqui debatidos a partir do que o próprio diretor constata: “hoje, quando você senta com cineastas, só se fala da Ancine”.

Nosso objetivo é discutir como essa agência, transformada em uma instância central para a organização do setor no Brasil, integrou o cálculo político do governo Jair Bolsonaro (2019-2022) quanto ao campo da cultura. Seguindo pistas já discutidas em trabalhos anteriores (Cid; Domingues; Paula, 2022a, 2022b; Domingues; Paula, 2021; Domingues; Paula; Silva, 2018; Paula, 2020a, 2020b; Paula; Dumas; Pimenta, 2022), analisamos um momento ainda inicial do mandato de Bolsonaro, quando do anúncio de suas intenções para o futuro da Ancine. Como veremos, mesmo que nem todos os propósitos do antigo mandatário tenham se efetivado em ato administrativo, eles participaram de uma estratégia de comunicação específica, que exemplifica certo *modus operandi* de gestões de extrema-direita (Bennett; Livingston, 2018; Moffitt, 2016) verificável também em outras áreas das políticas públicas de cultura nos últimos anos (Paula; Ayala, 2023).

Na segunda seção do texto, apresentamos características institucionais da Ancine e seu lugar no histórico das políticas para o audiovisual no Brasil. No terceiro bloco, definimos nosso instrumental metodológico para abordagem das fontes de pesquisa e descrevemos controvérsias desenroladas no ano de 2019 em torno dos horizontes de atuação da agência. Na quarta e última parte, comentamos como essas disputas se relacionam com a ascensão de plataformas políticas conservadoras e populistas no contexto brasileiro recente.

Uma agência para o cinema brasileiro

A Ancine foi criada pela Medida Provisória (MP) 2228-1 em setembro de 2001, como órgão encarregado das atribuições de fomentar,

regular e fiscalizar o mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. Originalmente vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, a agência nasceu com natureza de *autarquia*, ou seja, uma entidade de direito público que está subordinada ao Estado, mas que tem garantida sua autonomia política e administrativa frente aos interesses dos diferentes governos. A forma de gestão da agência prescreve uma estrutura colegiada, com uma cúpula composta por quatro diretores indicados pela Presidência da República e aprovados pelo Senado Federal para o exercício de um mandato de cinco anos. À Ancine cabem as tarefas primordiais de integrar os diferentes meios da cadeia produtiva e fomentar o investimento no setor audiovisual. Após o surgimento das Leis nº 8.313/1991 e 8.685/1993 – conhecidas, respectivamente, como Lei Rouanet e Lei do Audiovisual –, a criação da agência representou mais um esforço do Estado brasileiro no sentido de diversificar as fontes de incentivo à produção cultural no país, historicamente dependentes de forma quase exclusiva de recursos públicos (Sarkovas, 2005).

A MP 2228-1 criou também o Conselho Superior de Cinema, órgão colegiado da Casa Civil da Presidência da República, com a competência de definir a política sobre o tema a ser executada pela Ancine. Entre as funções do Conselho elencadas pelo ato instituinte estão “estimular a presença do conteúdo brasileiro nos diversos segmentos de mercado” e “estabelecer a distribuição da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica – Condecine”, outro dispositivo implementado pela MP. A Condecine é uma taxa que incide sobre obras audiovisuais com natureza comercial, abrangendo seus processos de produção, licenciamento ou distribuição no Brasil, bem como a exploração no exterior daquelas realizadas no país. As verbas arrecadadas pela Condecine passaram a compor o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), uma subcategoria do Fundo Nacional de Cultura (FNC) que, ao longo do tempo, tornou-se o principal meio estatal de incentivo direto ao audiovisual brasileiro.

A estruturação do setor prevista pela MP 2228-1 ilumina um importante traço de sua natureza: assim como ocorre com obras de radiodifusão, o cinema – e, de forma mais ampla o audiovisual – é caracterizado pela sua dimensão de *indústria*. Essa definição “o desloca das questões puramente artísticas e o insere no jogo de mercado, no retorno financeiro, na disputa com o capital internacional” (Barbosa, 2012, p. 10). O fato de a Ancine ter sido criada como uma autarquia vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior é uma das muitas evidências históricas desse entendimento quanto ao papel estratégico do audiovisual na política econômica do país.

O surgimento da agência e das estruturas a ela relacionadas foi fruto de debates tecidos por representantes da indústria cinematográfica do Brasil ao final da década de 1990, no contexto de retomada da produção audiovisual no país após o desmonte operado por Collor de Mello. No entanto, podemos pensar essa nova organização do setor como resultado de uma trajetória mais antiga, que diz respeito às relações entre o Estado brasileiro e o campo da produção cinematográfica. Esse tema já foi endereçado por diferentes pesquisas (Barbosa, 2012; Bezerra; Rocha, 2012; Matta, 2010; Simis, 2008), nas quais nos apoiamos para destacar alguns breves pontos.

Um primeiro elemento a ser comentado é que as condições de concorrência do cinema nacional com produções estrangeiras, em especial estadunidenses, vêm sendo alvo de intervenções do Estado brasileiro há quase um século. Por meio do Decreto nº 21.240/1932, por exemplo, o governo Getúlio Vargas posicionou-se como regulador da indústria cinematográfica por meio de medidas como a nacionalização da censura de filmes, até então realizada pelas polícias locais. Sua política para a área, que contemplou a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) – mais à frente transformado no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) –, investiu no cinema como forma de integração da nação e determinou “a exibição obrigatória de filmes educativos brasileiros nas salas de cinema antes

das obras do circuito comercial – com isso temos a primeira cota de tela (número mínimo de filmes nacionais obrigatórios) do país” (Bezerra; Rocha, 2012, p. 118). O uso do cinema como meio de propaganda do Estado Novo teve ainda como expressão a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), cujo objetivo seria utilizar a cinematografia nacional como recurso auxiliar do processo de ensino, com vistas a fomentar certa concepção de “educação popular” (Simis, 2008).

Ao longo da década de 1950, o êxito popular das chanchadas despertou o interesse de investidores privados nos retornos comerciais da indústria do cinema. Ainda que sem fazer frente ao espaço conquistado pelos filmes estrangeiros nas salas de exibição, essa produção local ascendente de certo modo ampliou a consciência dos realizadores brasileiros a respeito da necessidade de uma política pública de regulação do setor. A demanda, contudo, só veio a ser respondida institucionalmente no interior de um novo regime autoritário. Assinado pelo general Castelo Branco, o Decreto-Lei nº 43/1966 criou o Instituto Nacional de Cinema (INC), vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), responsável pelo fomento da produção local e a regulação da exibição das obras importadas. No quadro do regime militar, o INC despontou como significativa inflexão: em vez de se posicionar como formulador de práticas educativas por meio do cinema, o Estado brasileiro passou a se apresentar como administrador de uma atividade de caráter industrial (Barbosa, 2012).

Criada três anos após o INC, a Embrafilme significou uma novidade na história aqui sintetizada por assumir vocação ao lucro. A empresa teve como foco inicial impulsionar a difusão do cinema brasileiro no exterior, estando apta, dada sua natureza de empresa de economia mista, a se beneficiar de recursos oriundos da exploração comercial dos filmes. Em meados da década de 1970, suas atribuições foram ampliadas por meio da assimilação das competências que cabiam ao INC. Com isso, a Embrafilme passou a responder por um leque de atividades que incluía o fomento à produção local, sua distribuição e comercialização,

e até mesmo processos de formação de profissionais para atuação no setor. Alinhada a políticas econômicas que caracterizaram o período, a Embrafilme logrou estabelecer marcos inéditos quanto ao volume de obras produzidas no país e à presença desses filmes nas salas de cinema brasileiras. Como mostra Anita Simis (2008), esse crescimento do mercado local suscitou um conjunto de medidas políticas por parte da Motion Picture Association of America, entidade composta pelos maiores produtores de cinema dos EUA, que pressionou de diversas formas o governo brasileiro na tentativa de reconquistar o espaço perdido nas salas de exibição.

Todo o esforço em combater a hegemonia estrangeira nas salas de cinema brasileiras ao longo desses anos teve fim emblemático em 1992, no governo de Collor de Mello. Em meio à deriva de enxugamento das funções do Estado, a Embrafilme foi extinta, junto do Ministério da Cultura (MinC), ficando o mercado interno sem agências reguladoras. Como sugerido pelo relato do diretor Bruno Barreto – “Minha profissão acabou. Todos da minha geração mudaram de área” –, o governo Collor fez desmoronar a estrutura até então consolidada de fomento, distribuição e comercialização de obras cinematográficas. A ocupação das salas de cinema por filmes brasileiros chegou ao patamar de apenas 0,05% em 1993 (Bezerra; Rocha, 2012, p. 120).

O colapso do cinema nacional só foi abordado em termos políticos após o *impeachment* de Collor, quando Itamar Franco sancionou a Lei nº 8.685/1993 a fim de estimular a participação de empresas no financiamento de atividades cinematográficas. A lei seguia a dinâmica do investimento via renúncia de impostos, em consolidação no país desde 1991 pela chamada Lei Rouanet, e fomentava a aquisição de cotas de comercialização de filmes no mercado de capitais. Segundo Sarkovas (2005), esse “foi o marco decisivo na cronologia da condenação do financiamento cultural público ao inferno do incentivo fiscal” e criou um sistema vicioso que permitia a agentes privados abaterem

integralmente “o valor investido na aquisição das cotas, como ainda lançá-lo como despesa, reduzindo, indiretamente, mais impostos”.

Com todas as contradições inerentes ao fomento via incentivos fiscais, responsável ainda hoje por grande parte do financiamento à cultura brasileira, a Lei nº 8.685/1993 teve como um de seus efeitos graduais a ampliação dos recursos direcionados ao cinema. Ao longo dos anos 1990, o volume de obras realizadas e lançadas no país expandiu-se sensivelmente em relação ao início da década, dando contornos ao fenômeno da “retomada” (Matta, 2010). No entanto, as incongruências do modelo de incentivo via renúncia fiscal e, sobretudo, sua ênfase na dimensão da produção de filmes² estabeleceram um conjunto de demandas do setor audiovisual ao governo FHC.

A criação da Ancine pela MP 2228-1, em 2001, respondeu a esse quadro histórico e político aqui comentado, mostrando uma disposição do Estado brasileiro em ampliar suas funções regulatórias frente ao setor, incluindo, entre elas, o estímulo à participação de agentes privados no financiamento da indústria. Regina Pacheco (2006) destaca que, seguindo uma tendência internacional de instituição de entes públicos independentes do Poder Executivo, diversas agências reguladoras foram criadas no Brasil a partir de 1996 no esforço de flexibilizar o modelo administrativo legado pela Carta Cidadã de 1988. Nessa reforma do Estado, a autora entende que o caso da Ancine desde o início figurou como excepcionalidade, tendo sido o único desses novos entes públicos criado por MP, com previsão de vínculo à Casa Civil da Presidência da República em seus primeiros 12 meses de funcionamento, para posterior supervisão do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior.

Embora criados legalmente em 2001, a Ancine e o Conselho Superior do Cinema “não saíram do papel até 2003” (Bezerra; Rocha, 2012, p. 134), quando teve início o primeiro governo Lula. Foi no contexto desse novo ciclo político que o Decreto nº 4.858/2003 transferiu a supervisão da Ancine ao MinC, órgão que passou a experimentar, a

partir daquele ano, uma experiência de gestão “lida como exitosa pela comunidade de pesquisadores do tema e por atores implicados enquanto destinatários de [suas] políticas” (Cid; Domingues; Paula, 2022b, p. 41). Os governos do PT (2003-2016) representaram um período de notável expansão do mercado de conteúdos audiovisuais impulsionada por dois fatores centrais: a consolidação do papel institucional e jurídico da Ancine e o incremento de recursos que abastecem o Fundo Setorial do Audiovisual, em sintonia com as políticas do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) (Alves, 2016).

A aprovação da Lei nº 12.485, em 2011, conhecida como “nova lei da TV por assinatura”, resultou em uma série de impactos diretos sobre o mercado audiovisual, incluindo a obrigatoriedade do pagamento da Condecine por empresas de telecomunicações, enquadradas como prestadoras de serviço com o potencial de distribuir conteúdos audiovisuais. No que interessa mais diretamente a este texto, a Lei nº 12.485/2011 teve ainda dois outros efeitos significativos. Primeiro, exigiu a exibição de conteúdos audiovisuais nacionais por, no mínimo, 3h30 do horário nobre (das 18h às 24h), por parte de todos os “canais de espaço qualificado”, ou seja, a grade de programação televisiva excetuando-se os canais de cunho religioso ou político. Em segundo lugar, a lei determinou que metade desse período de 3h30min fosse ocupada por conteúdos realizados por produtoras independentes (Alves, 2016).

Tais medidas se apoiavam no cumprimento de tratados internacionais em torno do tema da *diversidade cultural*, como aqueles articulados pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), dos quais o Brasil foi não apenas signatário, como também um ator político destacado nos anos 2000 (Miguez; Barros; Kauark, 2014). Foi, portanto, no bojo da consolidação desse papel híbrido, de fomento e regulação, que a Ancine cooperou tanto para o estabelecimento de relações entre grandes agentes financiadores e o cinema brasileiro mais comercial, como também para o fomento de

iniciativas de perfil independente, viabilizadas pelos recursos crescentes do Fundo Setorial do Audiovisual.

Ressalvadas as especificidades do contorno institucional da agência e da própria natureza industrial do cinema, o que se sucedeu nesse campo da produção cultural brasileira não parece estar dissociado do esforço das políticas culturais dos governos do PT em prol da valorização da variedade dos modos de vida, agenda norteadada pela concepção ampliada da ideia de “cultura”. Muniz Junior e Barbalho (2020) argumentam que esse processo, alinhado com os motes pluralistas da Constituição de 1988, requereu um movimento muito particular de *culturalização* de políticas de reconhecimento identitário, buscando conferir legitimidade pública a práticas simbólicas de grupos sociais subalternizados. Nesse sentido, o incentivo à diversidade foi subsidiado pelo princípio de uma pacificação de tensões sociais, a fim de empreender, pela *cidadania cultural*, uma espécie de sublimação de antagonismos políticos. Na próxima seção, abordamos como essas diretrizes foram confrontadas nos últimos anos.

A Ancine sob Bolsonaro

Como já indicado pela literatura dedicada ao tema (Nobre, 2020; Rocha; Solano; Medeiros, 2021), os acordos políticos que garantiram 13 anos de governabilidade da centro-esquerda no Brasil (2003-2016) se fragilizaram no contexto da Operação Lava Jato, em um processo político que teve seu ápice com o *impeachment* de Dilma Rousseff. Um dos principais efeitos dessa conjuntura foi o sentimento de desconfiança em relação aos quadros tradicionais da política, compartilhado por setores expressivos da população e responsável pela ascensão da extrema-direita em 2018.

Os fundos públicos de incentivo às atividades artísticas e culturais acabaram assumindo então um protagonismo inédito no debate público, trazendo novos impasses às formas como, até ali, a participação

do Estado no fomento ao setor era discutida por *mediadores especializados*: intelectuais e atores diretamente concernidos pelas políticas públicas (Cid; Domingues; Paula, 2022a). Embora não pertencessem ao circuito cultural dominante ao longo dos governos do PT, grupos políticos organizaram, ao longo dos anos 2010, um discurso crítico que permaneceu pouco visível entre integrantes do governo, da imprensa e da academia. Articulados em fóruns de redes sociais, esses grupos apontavam vícios das leis de incentivo diferentes da lógica de transferência do poder de deliberação sobre o financiamento de projetos culturais, como criticado por setores da esquerda. O alvo de repúdio dos atores de direita eram eventuais usos indevidos dos recursos públicos, como se os mecanismos de isenção fiscal compusessem um universo de privilégios e enriquecimento ilícito.

Tais animosidades só foram plenamente visibilizadas em termos político-institucionais em 2016. Logo após a votação pelo *impeachment* de Rousseff, a articulação de deputados e senadores do campo conservador conseguiu implementar uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) em torno da Lei Rouanet. A iniciativa foi lastreada por uma operação da Polícia Federal em parceria com a Controladoria Geral da União, intitulada “Boca Livre”, que cumpriu 14 mandados de prisão temporária e 37 mandados de busca e apreensão em junho de 2016, para investigar contratos que não teriam sido fiscalizados pelo MinC. A intensa midiaticização do caso, no contexto mais geral de criminalização da política que marcou aquele momento, construiu condições para que a CPI fosse instituída sob a alegação de que a Lei de Incentivo à Cultura favoreceria artistas simpatizantes do PT. Vigente por oito meses, a CPI não conseguiu comprovar tais ilações, mas

demonstrou o interesse de agentes parlamentares não identificados com o setor em disputarem o sentido público da cultura, a um só tempo vocalizando e construindo as inclinações argumentativas de segmentos sociais dos quais se posicionam como representantes (Domingues; Paula, 2021, p. 89).

Entre 2017 e 2018, o fomento estatal ao setor seguiu sendo uma pauta candente do debate público, e suscitou um novo *mercado discursivo* (Domingues; Paula; Silva, 2018) em torno da cultura no governo federal, à época sob a presidência de Michel Temer. O encerramento da exposição *Queermuseu* pelo Santander Cultural de Porto Alegre foi seguido do caso envolvendo a performance do artista Wagner Schwartz no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, enquanto diversos outros episódios colocaram *sub judice* o exercício das liberdades expressivas pelo país (Paula, 2020a). Quando Bolsonaro assumiu a presidência da República em 2019, muitos elementos já tensionavam, portanto, a relação entre o Estado e o setor produtivo da cultura, desnaturalizando a participação de mediadores especializados na definição dos rumos da política pública de cultura. O ex-presidente capitalizou esse clima de dissenso dobrando a aposta: em vez de buscar uma conciliação de interesses entre o setor e sua base, adotou uma estratégia de comunicação radicalizada, fazendo da governança dos fundos públicos um tópico para contínuas ameaças à área.

Nesse contexto, o limiar de ingerência da Ancine sobre as produções cinematográficas brasileiras tornou-se um elemento importante da retórica de Bolsonaro a respeito do que seria “cultura” em seu governo. Medidas legislativas e posicionamentos tomados durante o primeiro ano de seu mandato indicaram como as atribuições da Ancine foram interpeladas por demandas bastante diferentes daquelas que caracterizaram a história da agência. Buscamos então compreender como esse programa de gestão se prontificou a denunciar um hiato entre os valores representados pelo governo e os públicos que vinham sendo até então endereçados pelas políticas da Ancine.

Nossa análise coloca em foco um conjunto de situações contenciosas que afetaram o campo do audiovisual brasileiro no ano de 2019, lidas aqui pela chave metodológica das *controvérsias públicas*. Montero (2015) compreende o conceito de controvérsia como uma forma de revelar ações coletivas que produzem transformações no mundo social.

Isso ocorre por meio de argumentação pública, com formas discursivas que mobilizam afetos e paixões na sociedade. A *cartografia de controvérsias* surgiu como um conjunto de técnicas para explorar e visualizar situações de dissenso na vida social, mais especialmente aquelas ligadas a controvérsias científicas, como uma versão da Teoria Ator-Rede (TAR) para a investigação contemporânea do debate sociotécnico (Venturini, 2010).

Segundo as premissas da corrente metodológica conhecida como “sociologia pragmatista” (Boltanski; Thévenot, 2020), o empenho dos analistas não deve ser revelar supostas estruturas sociais que incidiriam tacitamente sobre os atores, à revelia de sua consciência. Antes, a investigação se propõe a realçar as dinâmicas que se fazem notar no curso de circunstâncias problemáticas e evidenciam as contradições de um mundo compartilhado. Nesse sentido, nosso papel será detalhar o ordenamento das situações de confronto em amplitude, perfilando as racionalidades em conflito e a natureza do antagonismo que performam. Para a controvérsia aqui sob análise, foram considerados, por um lado, atores que expressam ideias convergentes às do governo Bolsonaro e de sua base de aliados; e, por outro, atores envolvidos com a indústria do audiovisual, artistas e intelectuais sensíveis à causa da liberdade de expressão. O período de análise vai de julho a novembro de 2019, sendo o *corpus* formado por instrumentos político-legais, documentos do Poder Judiciário, material de imprensa, conteúdo de redes sociais, discursos oficiais e entrevistas.

Comandada pelo jornalista Cristian Derosa e sediada em Santa Catarina, a editora Estudos Nacionais se apresenta como “uma iniciativa de pesquisa, ensino e publicação, que tem a missão de difundir o conhecimento faltante na sociedade contemporânea para a defesa de valores como identidade cultural, fé católica e soberania” (Derosa,

[201-]). Essa seria uma forma de combater o que chama de “genocídio cultural contra cristãos no século XXI” (Derosa, [201-]). Em julho de 2019, após o primeiro semestre do governo Bolsonaro, a Estudos Nacionais divulgou em seu *site* o documento “O caos da cultura”, assinado por um “movimento” intitulado “Brasil 2100”, com uma série de reivindicações referentes à gestão dos fundos públicos para a área. Entre elas, estava uma lista de 18 projetos que teriam recebido parecer favorável para financiamento pela Ancine, com valores entre R\$ 98 mil e R\$ 7 milhões, qualificados no documento como “produções aprovadas que não deviam ter sido aprovadas” (Movimento Brasil 2100, [201-]). Entre esses projetos, constava a série do canal Fox *Me chama de Bruna*, sobre a história da ex-profissional do sexo Bruna Surfistinha. Em entrevista, Derosa afirmou que haveria “preconceito com filmes que não expressam ideais de esquerda” e que a “maior parte da população brasileira” seria contra o financiamento público desse tipo de produção (Editor [...], [201-]).

Dois dias após a publicação de “O caos da cultura”, Jair Bolsonaro assinou o Decreto nº 9.919/2019. Com o ato, o ex-mandatário transferia para a Casa Civil a estrutura regimental do Conselho Superior do Cinema – o qual desde 2003 integrara o MinC e, após a extinção deste sob o governo Bolsonaro, passara a estar subordinado ao Ministério da Cidadania. O decreto também reduziu o número de representantes da indústria cinematográfica e da sociedade civil no Conselho. Até então, a divisão era paritária: nove membros do governo e nove da indústria do cinema e da sociedade civil. Com a mudança, o colegiado passou a contar com mais integrantes do governo do que nomes ligados ao setor – sete ministros, três representantes do audiovisual e dois da sociedade civil.

Bolsonaro começava assim a se distanciar do modelo de gestão da cultura implementado pelo governo Temer, pautado por uma vocação “pós-política”, ou seja, uma tentativa de purgar tensões sociais pela adoção de um registro gerencialista (Domingues; Paula; Silva, 2018).

No fim de seu mandato, Temer já havia realizado, por decreto, uma mudança importante na estrutura do Conselho: reduzira o espaço de cineastas e realizadores brasileiros e ampliara entre os assentos a presença de conglomerados estrangeiros, como a Netflix (Uribe; Brant; Balbi, 2019). Jair Bolsonaro, no entanto, parecia seguir outra linha. Em lugar de entregar o desenho da política nacional de cinema aos interesses das grandes corporações, buscava interferir mais diretamente no Conselho através da participação de membros de seu governo.

Na manhã seguinte à publicação do Decreto nº 9.919, durante a cerimônia em comemoração aos 200 dias de governo, Bolsonaro anunciou uma nova intenção: transferir o escritório central da Ancine do Rio de Janeiro para Brasília. Mais além, ameaçou extinguir a agência caso não pudesse impor algum “filtro” em sua política de incentivos:

eu não posso admitir que com dinheiro público se façam filmes como o da Bruna Sufistinha. Não dá [...]. Vamos trazer ela [Ancine] para Brasília. Não somos contra quem tem esta ou aquela opção. Mas o ativismo não podemos permitir em respeito às famílias. Uma coisa que mudou com a chegada do governo (Bolsonaro [...], 2019b).

O decreto e as intenções relacionadas à Ancine geraram imediata perplexidade do setor audiovisual brasileiro, alcançando inclusive repercussão internacional. Duas das maiores revistas dedicadas ao universo do cinema e do entretenimento nos EUA publicaram reportagens sobre o caso, destacando a ameaça do presidente brasileiro de extinguir a Agência Nacional do Cinema e impor filtros na seleção de filmes apoiados pelo órgão. *The Hollywood Reporter* recordou que

as relações tensas entre a Ancine e o governo federal brasileiro precedem Bolsonaro. Em dezembro [de 2018], agentes federais invadiram os escritórios da agência no Rio de Janeiro, apreendendo computadores depois de acusações sobre falta de transparência em relatórios fiscais. O Fundo Audiovisual (FSA) foi brevemente congelado. [...] A Ancine é uma pedra angular da indústria cinematográfica brasileira, tendo apoiado vários projetos por ano, mas também estabelecido e

aumentado a infraestrutura cinematográfica no país. Em 2017, foram produzidos e lançados 158 filmes no Brasil, ante 30 em 2001, quando a Ancine foi criada. Segundo o Instituto de Pesquisas Econômicas da Universidade de São Paulo, cerca de 70% dos filmes produzidos no Brasil dependem de financiamento público (Bittencourt, 2019, tradução nossa)³.

Já a revista *Variety* destacou que as declarações de Bolsonaro vinham à tona dois meses depois da edição de 2019 do Festival de Cannes anunciar sete títulos brasileiros entre os concorrentes. O número colocava o Brasil em quarto lugar entre as nações com mais filmes em competição, atrás apenas da França, dos EUA e da Bélgica. *Bacurau*, do pernambucano Kleber Mendonça Filho, ganhou o prêmio do júri, e *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, do cearense Karim Aïnouz, levou o troféu da mostra paralela “Um certo olhar”. Os dois projetos foram apoiados pela Ancine. Segundo a *Variety*, “as palavras de Bolsonaro sublinham o enorme abismo nos sistemas de valores entre grande parte do seu governo e as indústrias do cinema e da TV do Brasil” (Hopewell, 2019, tradução nossa)⁴.

Assessores de Bolsonaro se posicionaram em defesa das intenções declaradas pelo ex-presidente, atribuindo-lhes dimensões de estratégia. O então ministro da Casa Civil, Onyx Lorenzoni, por exemplo, afirmou que a transferência do Conselho Superior de Cinema se devia à possibilidade de uma maior cobrança por resultados, já que “se vai ter 10 pessoas ou 100 mil [de público], para quem captou, é irrelevante, porque ele já ganhou o dinheiro dele” (Uribe; Brant; Baldi, 2019). Mas especialistas no mercado cinematográfico apontaram outras ideias sobre os objetivos do ex-presidente: a jornalista e pesquisadora Ana Paula Souza, por exemplo, comentou que Bolsonaro dava

sinais de que puxou o Conselho para mais perto de si porque deseja interferir no tipo de filme que se produz. Tal posicionamento vai, inclusive, contra os princípios legais da distribuição de dinheiro público, que não pode impor barreiras temáticas ou julgar conteúdos (Souza, 2019).

Para Sousa, no momento em que as políticas de fomento da Ancine se colocavam em xeque, seria fundamental lembrar o histórico da agência no financiamento de produções de perfil muito variado:

é fácil encontrar, entre os contemplados com recursos públicos, filmes e séries religiosos ou policiais. Houve, por exemplo, na década passada, uma onda de filmes espíritas; neste ano, a agência aprovou a superprodução *Assembleia de Deus – o filme* (Sousa, 2019).

Visão semelhante foi compartilhada pelo produtor e ex-diretor presidente da Ancine Manoel Rangel, que negou que os processos de seleção da agência tivessem um viés de esquerda: “em nenhum momento, durante toda a minha gestão, de dezembro de 2006 a maio de 2017, houve nenhuma orientação, pressão ou pedido por filtro na aprovação de projetos” (Arbex, 2019). Rangel insistiu que, ao longo do período em que a presidiu, a agência havia apoiado não apenas projetos como *Bruna Surfistinha*, mas também outros de perfil religioso, como *Maria, mãe do filho de Deus* e *Nosso lar*, além de películas de puro entretenimento e elogio à atuação policial, como *Tropa de elite 1 e 2*, ou à operação Lava Jato, como *A lei é para todos*. Em suas palavras, “a Ancine sempre viu a diversidade de conteúdos, a pluralidade temática, de gênero e de olhares como fator de riqueza da cultura e da sociedade brasileira” (Arbex, 2019).

Cerca de um mês após o decreto que transferira o Conselho Superior de Cinema para a Casa Civil, Bolsonaro avançou a agenda de enfrentamento à área ao anunciar, durante uma *live* via Facebook, que não permitiria que a Ancine liberasse verbas para projetos com temática relacionada à diversidade sexual e de gênero. “Fomos garimpar na Ancine filmes que estavam já prontos para ser captado [*sic*] recursos no mercado. [...] É um dinheiro jogado fora. Não tem cabimento fazer um filme com esse tema” (Soto, 2019). Na verdade, as obras citadas pelo ex-presidente (*Afronte*, *Transversais*, *Religare Queer* e *O sexo reverso*)

havia sido pré-selecionadas por um edital promovido pela Ancine, pelo Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE) e pela Empresa Brasil de Comunicação (EBC), podendo, se aprovadas, receber incentivo direto do FSA.

Cinco dias após a *live* de Bolsonaro, o ministro da Cidadania assinou a Portaria nº 1.576/2019, suspendendo por 180 dias o referido Edital de Chamamento para TVs Públicas, “em razão da necessidade de recompor os membros do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual” (Brasil, 2019a). Quando concluída essa nova formação do Comitê, indicava a portaria, deveria ser empreendida “a revisão dos critérios e diretrizes para a aplicação dos recursos do FSA” (Brasil, 2019a). A medida do governo causou reações de artistas, profissionais do audiovisual, atores da oposição e frentes do Ministério Público (Paula; Dumas; Pimenta, 2022). A Ação de Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) nº 614 foi protocolada pela Rede Sustentabilidade com o intuito de impugnar tanto a Portaria nº 1.576/2019 quanto o Decreto nº 9.919/2019. O Ministério Público moveu Ação Civil por ato de improbidade administrativa contra o ministro Osmar Terra, a Ancine e a União, alegando lesão ao erário público, uma vez que o edital já se encontrava em andamento.

Os anúncios de Bolsonaro a respeito da Ancine acabaram por suscitar também oportunidades políticas para proveito de diferentes colorações partidárias. O deputado federal e ex-ministro da Cultura Marcelo Calero (Cidadania), por exemplo, apresentou o Projeto de Lei (PL) nº 5.502/2019⁵, cujo objetivo era garantir a permanência do escritório central da agência no Rio de Janeiro. No documento, Calero alegava que “entre 2009 e 2014, a cidade do Rio de Janeiro foi responsável por cerca de 42% da produção nacional de filmes. O Rio de Janeiro é destacado polo concentrador dos agentes do mercado audiovisual brasileiro” (Brasil, 2019b). À imprensa, afirmou ainda que “tirar [a Ancine] do Rio é como se estivessem querendo impor uma visão oligárquica e autoritária do cinema. O setor cultural do Rio é identificado como vanguarda, de

contestação” (Smith, 2019). Por outro lado, o então governador do Rio de Janeiro, Wilson Witzel, do Partido Social Cristão (PSC), apoiador de primeira hora do ex-presidente da República, pediu publicamente que Bolsonaro reconsiderasse sua intenção: “nosso estado possui grande tradição no setor audiovisual e a dinâmica do órgão federal é importante para o RJ gerar emprego e fomentar o turismo” (Smith, 2019).

Por sua vez, a Rede Sustentabilidade protocolou junto ao Supremo Tribunal Federal (STF) a ADPF nº 614, alegando que o Decreto nº 9.919 configuraria censura à produção audiovisual brasileira. Em resposta, o STF promoveu a audiência pública “Liberdades públicas de expressão artística, cultural e de comunicação”, com a participação de diversos artistas, produtores e agentes do circuito audiovisual. As entidades que estiveram representadas no evento sinalizam a diversidade de interesses que o tema amelia: Associação Brasileira de Cineastas, Associação Brasileira de Autores Roteiristas, Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo (Sated/SP), entre outras.

No plenário, os representantes do governo foram os primeiros a se pronunciar. José Vicente Santini, secretário executivo da Presidência da República, afirmou o compromisso do governo com a democracia, com a liberdade de expressão e com o fomento às artes e ao cinema, insistindo que “se esse Conselho voltou para a Casa Civil, onde foi criado originalmente, é porque é uma prioridade” (Brasil, 2019c, p. 21). Já Ricardo Fadel Rihan, secretário do audiovisual, declarou que um tripé institucional deveria sustentar a governança do audiovisual, composto pelo Conselho Superior do Cinema, a Secretaria do Audiovisual (SAV) e a Ancine, mas que, ao longo dos anos, houve uma hipertrofia dessa última. O governo Bolsonaro estaria então em busca de restituir essa gestão compartilhada transferindo o Conselho à Casa Civil e devolvendo à SAV, órgão então alocado no Ministério da Cidadania, o papel de formulação de políticas públicas.

Em defesa da liberdade de expressão, o presidente da Associação Brasileira de Cineastas, Daniel Caetano, argumentou ser um problema quando um objeto artístico não pode vir “[...] sequer a existir porque, estruturalmente, criou-se um mecanismo que censura certo tipo de produção e não outro. É isso que se está discutindo aqui” (Brasil, 2019c, p. 29). A presidente da Associação Brasileira de Atores e Roteiristas, Carolina Kotscho, lembrou

que o Estado é laico e que recursos públicos são recursos a serem empregados de acordo com os interesses da população e não do governo. [...] O investimento de tais recursos deve refletir a diversidade da nação e não pode, sob pena de ferir a Constituição, impor os valores de apenas uma parcela da população, ainda que majoritária (Brasil, 2019c, p. 39).

Já Carmen Nicolodi, presidente da Comissão de Assuntos Culturais da OAB-PR, afirmou que a liberdade de expressão é “um direito-mãe, a partir do qual são desenvolvidas as liberdades comunicativas específicas: artística, científica e religiosa, guardando cada qual as suas especificidades”. Isso posto, “a arte tem formas de justificativa de exercício diferente das demais espécies de expressão do pensamento”, já que os artistas reivindicam “uma manifestação da liberdade quase absoluta, isto é, uma tutela particularmente intensa, privilegiada, do direito em comparação com os demais titulares do direito à liberdade de expressão”. Segundo a advogada, “aquilo que, em condições normais, seria ato obsceno, deixa de ser percebido como tal, se for representado em uma tela ou no teatro” (Brasil, 2019c, p. 192).

No que competia à transferência do Conselho Superior do Cinema para a Casa Civil, os representantes do setor apontaram o risco de esvaziamento do poder de participação e controle social no órgão. A advogada Flávia Lefèvre Guimarães, do Intervenientes (Coletivo Brasil de Comunicação Social), por exemplo, defendeu que a medida criaria “uma via de subordinação da atuação do colegiado às interferências

diretas da Casa Civil da Presidência da República, com risco de torná-lo um instrumento de patrulhamento ideológico ou de censura da produção artística brasileira”. Por outro lado, um dos principais nomes do cinema nacional, o diretor e produtor Luiz Carlos Barreto – pai do cineasta Bruno Barreto –, divergiu das críticas majoritárias alegando que a MP 2228-1 vinculava o Conselho à Casa Civil: “isto foi modificado por decreto do poder executivo passando a vinculação do CSC ao Minc e o exercício da presidência ao Ministro da Cultura. Tudo isso foi feito de forma ilegal pois um decreto não pode modificar o que está disposto em lei”. Nesse sentido, a proposta do governo atenderia “[...] ao pleito das principais entidades da classe cinematográfica” (Brasil, 2019c, p. 46).

Em termos dos encaminhamentos jurídicos referentes às medidas do governo, uma decisão da 11ª Vara Federal do Rio de Janeiro avaliou que a Portaria nº 1.576/2019 cometera “[...] discriminação por orientação sexual e identidade de gênero” (Rio de Janeiro, 2019, p. 1) ao suspender o chamamento para TVs públicas, e obrigou a União a concluir o processo do edital. O Ministério da Cidadania voltou atrás da medida previamente anunciada e reconduziu a chamada, mas, entre os 16 projetos finalmente premiados, não constavam as produções mencionadas por Bolsonaro em sua *live* no Facebook. A fim de gerar subsídios ao projeto de transferência do escritório central da agência para a capital federal, um estudo realizado pela própria Ancine foi apresentado em dezembro de 2019 pelo Ministério da Cidadania. Os dados apontavam que a manutenção do escritório no Rio de Janeiro, em um único imóvel, seria o mais econômico para a administração pública. Não obstante, o estudo indicou a possibilidade de um aumento de despesas variável entre 33% e 275% caso se efetivasse a transferência para Brasília (Brasil, 2019d), medida que acabou não sendo implementada. Por fim, Bolsonaro assinou o Decreto nº 10.553/2019, que manteve o Conselho Superior do Cinema como parte da estrutura da Secretaria Especial de Cultura, e retomou sua composição paritária, sendo oito

representantes de ministérios, cinco da indústria do audiovisual e três da sociedade civil.

Os recuos do governo quanto às suas próprias intervenções legais (Decreto nº 9.919 e Portaria nº 1.576) e políticas (transferência do escritório da Ancine para o Distrito Federal) podem levar a crer que, durante aquele segundo semestre de 2019, Bolsonaro foi apresentado à *real-politik* pelos mecanismos de defesa de que a própria agência dispõe, como parte de uma política de Estado. No entanto, para além da consecução de suas intenções declaradas, esse ciclo de governo parece ter nos legado um exemplo de outra forma do fazer político, obstinado em produzir crises como parte da disputa das atenções públicas. Bennett e Livingston (2018) chamam de “operações informacionais estratégicas” as medidas propriamente comunicacionais pelas quais lideranças populistas buscam jogar com sentimentos públicos. No campo da gestão cultural, esse experimento parece ter sido levado às últimas consequências durante o governo Bolsonaro, que fez do antagonismo aos valores e sensibilidades que moldam o setor um ativo junto à sua base eleitoral.

Considerações finais

Se as controvérsias narradas sugerem atos de desmonte ou inércia na gestão de fundos públicos para o setor audiovisual, é possível dizer que essa tendência acompanhou o programa político mais geral do governo Bolsonaro para a área da cultura, que foi animado por duas agendas específicas. De um lado, esteve o esforço em reconfigurar o perfil de competências que caracteriza o gestor público da cultura. Historicamente, a figura do *intellectual* foi responsável pela tarefa política de trazer à coordenação do Estado as expressões culturais que convinham ao desenho em curso da nação, ao lhe agregarem atributos diferenciais. Recusando essa mediação especializada, Bolsonaro fez nascer a imagem do *gestor-auditor*, encarregado não de interpretar as dinâmicas simbólicas da sociedade brasileira, mas de fiscalizar o que

aqueles que se arvoram a essa missão fazem do erário público (Cid; Domingues; Paula, 2022a). Por outro lado, seu governo foi também definido pelo empenho retórico em valorizar aquele que seria o destinatário autêntico das políticas públicas de cultura. Tal programa de gestão foi marcado pela ênfase na ideia do *homem comum*, um tipo de cidadão enaltecido por ter uma identidade ordinária e hegemônica – homem, branco, cristão etc. (Cid; Domingues; Paula, 2022b).

As controvérsias sobre a Ancine ainda no início do mandato de Bolsonaro exemplificam como essas duas agendas foram levadas adiante em *lives*, declarações à imprensa ou mesmo atos normativos. Ao afirmar não poder “admitir que com dinheiro público se façam filmes como o da Bruna Surfistinha”, por exemplo, o ex-presidente articulou as agendas da austeridade no trato dos fundos públicos e de exaltação do sujeito-ideal da política de cinema: “não podemos permitir [isso] em respeito às famílias”. Se, como afirmou uma advogada na audiência pública do STF, os artistas reivindicam “uma tutela particularmente intensa, privilegiada, do direito em comparação com os demais titulares do direito à liberdade de expressão”, Bolsonaro quis se posicionar como representante desses outros sujeitos, em uma típica atitude populista de enfrentamento das elites e do *establishment* (Moffitt, 2016).

No calor das repercussões sobre os objetivos do governo quanto à Ancine, essa disposição foi explicitada pelo porta-voz da Presidência da República, Otávio Rêgo Barros, que defendeu ser “muito importante que o produto da Ancine esteja alinhado com o sentimento da maioria da nossa sociedade, um sentimento de dever, de cultura adequada, um sentimento cristão” (Shinohara, 2019). Meses adiante, durante a audiência pública realizada pelo STF, o ator Caco Ciocler, aparentemente desconcertado com o quadro político à sua frente, declarou:

[...] a gente está sentindo, há a sensação real da classe artística, concreta, de que existe um movimento muito ligado a uma questão de valores cristãos. Pode ser que

eu esteja equivocado. Estamos super abertos a conversar também, mesmo. Eu não tenho nada contra os valores cristãos (Brasil, 2019c, p. 69).

Os termos para essa possível conversa entre o setor audiovisual e a base eleitoral daquele governo foram sugeridos quando Christian de Castro, diretor-presidente da Ancine nomeado ainda na gestão Temer, foi afastado do cargo. Bolsonaro afirmou que, para escolher o novo diretor da agência, adotaria critérios inusuais: “saber recitar 200 versículos, ter uma Bíblia embaixo do braço e o joelho ralado de ajoelhar no milho” (Bolsonaro [...], 2019a). O flerte com a fatia religiosa do seu eleitorado acabou sendo levado à frente com a indicação do pastor e apresentador de TV Edílasio Barra para o cargo de Superintendente de Desenvolvimento Econômico do FSA e diretor substituto da agência⁶.

Quando assumiu o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos em janeiro de 2019, a hoje senadora da República Damares Alves disse que, embora o Estado brasileiro fosse laico, aquela ministra era “terrivelmente cristã”. Recebida com espanto pela imprensa e por formadores de opinião à época, a afirmação parecia responder a certos ânimos de “revanche” que pautavam parte do eleitorado de Bolsonaro. O “abismo” verificado entre os sistemas de valores de seu governo e dos setores produtivos do audiovisual ou da cultura, de forma mais ampla, parecia passar assim por uma compreensão específica das relações entre política e religião no país (Paula, 2020b). As disputas em torno da Ancine, dos fundos públicos de cultura e da laicidade do Estado são evidências de uma *performatividade política* trazida à tona pela extrema-direita, que, acionando posições conservadoras a partir de supostas identificações religiosas, coloca em xeque as liberdades de expressão, um fenômeno que requer análise e acompanhamento político contínuos, a fim de que se viabilizem os esforços de reimaginação da democracia e das práticas de gestão da cultura no Brasil.

Referências

ALVES, E. P. M. A expansão do mercado de conteúdos audiovisuais brasileiros: a centralidade dos agentes estatais de mercado: o FSA, a Ancine e o BNDES. *Caderno CRH*, Salvador, v. 29, n. 78, p. 477-494, set./dez. 2016. DOI 10.1590/S0103-49792016000300005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/jfTBRdkbxhnyknW6PYKB4TJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 out. 2023.

ARBEX, T. Único filtro que a democracia admite é o do cidadão, diz ex-presidente da Ancine. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/unico-filtro-que-a-democracia-admite-e-o-do-cidadao-diz-ex-presidente-da-ancine.shtml>. Acesso: 14 out. 2023.

BARBOSA, W. G. C. *O projeto de criação e a implantação da Ancine – Agência Nacional de Cinema: caminhos da política para o fomento e a proteção dos audiovisuais no Brasil (2000- 2006)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/9328d3e9-c15e-4932-8b03-672b5f65dcfe/content>. Acesso em: 15 nov. 2023.

BENNETT, W. L.; LIVINGSTON, S. The disinformation order: Disruptive communication and the decline of democratic institutions. *European Journal of Communication*, [s. l.], v. 33, n. 2, p. 122-139, 2018.

BEZERRA, L.; ROCHA, R. Políticas de audiovisual. In: RUBIM, A. A. C.; ROCHA, R. (org.). *Políticas culturais*. Salvador: EdUFBA, 2012. p. 113-137. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34401/1/politicas-culturais-RI.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2023.

BITTENCOURT, E. Brazil's Film Sector Up in Arms Over Jair Bolsonaro's Censorship Threat. *The Hollywood Reporter*, [s. l.], 2019. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/brazils-president-jair-bolsonaro-threatens-increase-film-censorship-1226219>. Acesso em: 14 out. 2023.

BOLSONARO quer um nome 'terrivelmente evangélico' na Ancine. *O Globo*, [s. l.], 31 ago. 2019a. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/>

cultura/filmes/bolsonaro-quer-um-nome-terrivelmente-evangelico-na-ancine-23919616. Acesso em: 23 nov. 2023.

BOLSONARO transfere Conselho Superior do Cinema do Ministério da Cidadania para a Casa Civil. *G1*, [s. l.], 18 jul. 2019b. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/07/18/bolsonaro-transfere-conselho-superior-do-cinema-do-ministerio-da-cidadania-para-a-casa-civil.ghml>. Acesso: 18 nov. 2023.

BOLTANSKI, L.; THÉVENOT, L. *A Justificação: sobre as economias da grandeza*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2020.

BRASIL. Congresso Nacional. *Projeto de lei nº, de 2019*. Altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, para dispor sobre a sede e foro da Ancibe. Brasília, DF, 2019b. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=CBB29976E63A28EEBF30E5F8C0135DC7.proposicoesWebExterno2?codteor=1819823&filename=Tramitacao-PL+5502/2019. Acesso em: 15 out. 2023.

BRASIL. Ministério da Cidadania. *Ofício nº 9665/2019/GM/MC*. Brasília, DF: Ministério da Cidadania, 2019d. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1848726&filename=Tramitacao-RIC+1483/2019. Acesso em: 15 out. 2023.

BRASIL. Ministério da Cidadania. Portaria nº 1.576, de 20 de agosto de 2019. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, n. 161, p. 30, 21 ago. 2019a. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=21/08/2019&jornal=515&pagina=30&totalArquivos=67>. Acesso em: 18 nov. 2023.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. *ADPF 614*: audiência pública sobre liberdades públicas de expressão artística, cultural e de comunicação. Relatora: Min. Carmen Lúcia, 4 nov. 2019. Brasília, DF, 2019c. Disponível em: https://www.stf.jus.br/arquivo/cms/audienciasPublicas/anexo/ADPF614_Degravacao.pdf. Acesso em: 20 nov. 2023.

CID, G. da S. V.; DOMINGUES, J. L. P.; PAULA L. de. “Gestor-auditor”: a retórica da peritagem na política de cultura do governo Bolsonaro. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 48, n. 1, p. 1-17, jan./dez. 2022a. DOI 10.15448/1980-864X.2022.1.41768. Disponível em: <https://>

revistaseletronicas.pucrs.br/iberoamericana/article/view/41768/27410. Acesso em: 4 nov. 2023.

CID, G. da S. V.; DOMINGUES, J. L. P.; PAULA L. de. “Um governo dedicado ao homem comum e seus valores”: a cultura como objeto da política na gestão Bolsonaro. *Revista Antropolítica*, Niterói, v. 54, n. 1, p. 37-63, 2022b. DOI 10.22409/antropolitica2022.i1.a52002. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/52002/31755>. Acesso em: 4 nov. 2023.

DEROSA, C. O instituto. *Instituto Estudos Nacionais*, [s. l., 201-]. Disponível em: <https://www.estudosnacionais.com/instituto/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

DOMINGUES, J. L. P.; PAULA, L. de. O incentivo à cultura em disputa pública: performances político-discursivas de uma CPI. In: SUZUKI, J. C.; BORGES, V. B.; BITELLI, F. M. (org.). *Estudos de políticas públicas: turismo, gestão, cidade*. São Paulo: EdUSP, 2021. p. 67-91. DOI 10.11606/9786587621494. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/620/551/2087>. Acesso em: 4 nov. 2023.

DOMINGUES, J. L. P.; PAULA L. de; SILVA, M. de O. Do ato fóbico ao ato mágico pós-político: o novo mercado discursivo do Ministério da Cultura. *Revista Eptic*, São Cristóvão, v. 20, n. 2, p. 178-195, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/eptic/article/view/9638/7470>. Acesso em: 4 nov. 2023.

EDITOR crítico à Ancine hospeda texto que baseou ataques de Bolsonaro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, [201-]. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/editor-critico-a-ancine-hospeda-texto-que-baseou-ataques-de-bolsonaro.shtml>. Acesso: 18 nov. 2023.

HOPEWELL, J. Bolsonaro Threatens Brazil’s Central Film Fund with Censorship or Closure. *Variety*, [s. l.], 20 Jul. 2019. Disponível em: <https://variety.com/2019/film/news/bolsonaro-threatens-brazil-central-film-fund-ancine-with-censorship-or-closure-1203274319/>. Acesso em: 14 out. 2023.

MATTA, J. P. R. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras: Iniciativa Cultural, 2010. p. 37-52.

MIGUEZ, P.; BARROS, J. M.; KAUARK, G. (org.). *Dimensões e desafios políticos para a diversidade cultural*. Salvador: EdUFBA, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/16920/1/DIMENSOESDESAFIOSPOLITICOSDIVERSIDADEDECULTURAL_Repositorio.pdf. Acesso em: 15 nov. 2023.

MIRANDA, M. 'O sucesso te engana, o fracasso te ensina', diz Bruno Barreto. *Quatro Cinco Um*, São Paulo, 10 nov. 2023. Disponível em: <https://quatrocinco.um.com.br/entrevistas/cinema/o-sucesso-te-engana-o-fracasso-te-ensina-diz-bruno-barreto>. Acesso em: 18 nov. 2023.

MOFFITT, B. *The Global Rise of Populism: Performance, Political Style, and Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2016.

MONTERO, P. (org.). *Religiões e controvérsias públicas: experiências, práticas sociais e discursos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2015.

MOVIMENTO BRASIL. *Leis e previsões orçamentárias*. [S. l., 201-]. Disponível em: <https://estudosnacionais.com/wp-content/uploads/2019/07/O-CAOS-DA-CULTURA.pdf>. Acesso: 18 nov. 2023.

MUNIZ JUNIOR, J., BARBALHO, A. Entre a diversidade e o antagonismo: práticas articulatórias da discursividade LGBT no Ministério da Cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 35, n. 102, p. 1-18, 2020. DOI 10.1590/3510209/2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/VCdbmHKLctTJtfjQYvcHfSz/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 nov. 2023.

NOBRE, M. *Ponto-final: a guerra de Bolsonaro contra a democracia*. São Paulo: Todavia, 2020.

PACHECO, R. S. Regulação no Brasil: desenho das agências e formas de controle. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 4, p. 523-543, 2006. DOI 10.1590/S0034-76122006000400002.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rap/a/Yk7Bgh9Xj8q9mN3HcV6MR9p/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 5 nov. 2023.

PAULA, L de. “Banalizou a nível Brasil”: o cerco às artes e o declínio da experiência desinteressada. In: AZIZE, R. L. (org.). *Em defesa das Humanidades*. Salvador: EdUFBA, 2020a. p. 175-199. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/33450/1/em-defesa-das-humanidades-miolo-ri.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2023.

PAULA, L de. Um rio de opinião subterrâneo’: contrapúblicos terrivelmente evangélicos. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 18, n. 56, p. 570- 599, 2020b.

PAULA, L. de; AYALA, P. Contrapublicidade e a Política Racial da Fundação Cultural Palmares (2019-2022). *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, Campinas, v. 7, p. 1-51, 2023. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/teoriacritica/article/view/5185/3587>. Acesso em: 4 nov. 2023.

PAULA, L. de; DUMAS, C.; PIMENTA, F. Políticas e guerras da cultura: filtros de investimento público como “pós-censura”. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 15, n. 1, p. 269-290, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/47398/27349>. Acesso em: 4 nov. 2023.

RIO DE JANEIRO (Estado). Justiça Federal. *Ação civil pública nº 5067900-76.2019.4.02.5101/RJ*: despacho/decisão. Rio de Janeiro, 7 out. 2019. Disponível em: <https://static.poder360.com.br/2019/10/DECISAO-OSMAR-TERRA.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2023.

ROCHA, C.; SOLANO, E.; MEDEIROS, J. *The Bolsonaro Paradox: Public Sphere and Right-Wing Counterpublicity in Contemporary Brazil*. Cham: Springer Nature, 2021.

SARKOVAS, Y. 2005: o incentivo fiscal à cultura no Brasil. *Sarkovas: propósito, posicionamentos & narrativa*, [s. l., 200-]. Disponível em: <https://www.sarkovas.com/2005-o-incentivo-fiscal-a-cultura-no-brasil/>. Acesso: 15 nov. 2023.

SHINOHARA, G. Ancine deve estar ‘alinhada com sentimento cristão da maioria’, diz porta-voz de Bolsonaro. *O Globo*, [s. l.], 6 ago. 2019.

Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ancine-deve-estar-alinhada-com-sentimento-cristao-da-maioria-diz-porta-voz-de-bolsonaro-23859378>. Acesso em: 22 nov. 2023.

SIMIS, A. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume: Fapesp: Itaú Cultural, 2008.

SMITH, M. Deputado apresenta projeto de lei para impedir mudança da Ancine para Brasília. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/deputado-apresenta-projeto-de-lei-para-impedir-mudanca-da-ancine-para-brasil.shtml>. Acesso em: 15 out. 2023.

SOTO, C. Bolsonaro diz que não vai financiar produções com temas LGBT; conheça séries citadas. *G1*, [s. l.], 16 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/08/16/bolsonaro-diz-que-nao-vai-financiar-producoes-com-temas-lgbt-conheca-series-citadas.ghtml>. Acesso em: 18 nov. 2023.

SOUSA, A. P. Quais são as motivações de Bolsonaro ao puxar o cinema nacional para perto de si? *O Globo*, [s. l.], 18 jul. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/quais-sao-as-motivacoes-de-bolsonaro-ao-puxar-cinema-nacional-para-perto-de-si-23817976>. Acesso: 14 out. 2023.

URIBE, G.; BRANT, D.; BALDI, C. ‘Não posso admitir que façam filmes como o da Bruna Surfistinha’, diz Bolsonaro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 jul. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/nao-posso-admitir-que-facam-filmes-como-o-da-bruna-surfistinha-diz-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 14 out. 2023.

VENTURINI, T. Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory. *Public Understanding Science*, [s. l.], v. 20, n. 10, p. 258-273, 2010.

Notas

- 1 Este capítulo resulta do projeto de iniciação científica “Das políticas às guerras culturais: controvérsias de uma luta para (re)definir o Brasil”, realizado entre 2019 e 2020, no âmbito do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (Ihac) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Agradecemos aos integrantes da equipe do projeto, João Victor Iglesias, Pedro Ayala e Tainá Oliveira, e também a Gleise Oliveira, do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pelos comentários e sugestões a versões anteriores deste trabalho.
- 2 Dispositivos legais surgidos posteriormente ampliaram o escopo da destinação de recursos arrecadados, a exemplo da redação dada pela Lei nº 11.347/06.
- 3 “Ancine’s fraught relations with Brazil’s federal government pre-date Bolsonaro. In December, federal agents swept its offices in Rio de Janeiro, seizing computers after the agency was accused of lacking transparency in its fiscal reporting. Its Audiovisual Fund (FSA) was briefly frozen. After the raids, the industry rallied behind ANCINE, arguing that the sector had seen steady profits and critical success. Ancine is a keystone of the Brazilian film industry, with the agency backing several projects per year but also responsible for establishing and growing the filmmaking infrastructure in the country. In 2017, 158 locally made films were released in Brazil, compared to 30 in 2001, when Ancine was established. According to the Institute of Economic Research at University of São Paulo, about 70 per cent of movies produced in Brazil rely on public funding” (Bittencourt, 2019).
- 4 “Bolsonaro’s words underscore the huge gulf in value systems between much of his government and Brazil’s film and TV industries”.
- 5 No dia 22 de outubro de 2019, a mesa diretora da Câmara rejeitou o projeto do deputado com a seguinte justificativa: “não será possível dar seguimento à proposição uma vez que versa sobre matéria de competência Privativa do Presidente da República, nos termos do art. 84, inciso VI, alínea ‘a’ da Constituição Federal”.
- 6 O cargo de diretor-presidente do órgão foi assumido pelo procurador Alex Braga.

Sobre autoras e autores

Caroline Dumas

Mestra e doutoranda pelo Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Direito pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Pesquisa sobre liberdade de expressão artística e cultural e censura no Brasil contemporâneo.

Fabiana Pereira

Bacharela em Humanidades e Graduada em Psicologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Gisele Nussbaumer

Professora da Faculdade de Comunicação (Facom) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integra o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult) da UFBA e lidera o grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural, em parceria com a professora Giuliana Kauark.

Giuliana Kauark

Professora do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Cecult) da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Lidera o grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural, em parceria com a professora Gisele Nussbaumer.

Hendye Gracielle Dias Borém

Mestra e doutoranda pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Direito e em Cinema e Audiovisual. Integrante do grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural. Foi presidente do Conselho Municipal de Cultura de Vitória da Conquista (BA) e gestora da Cazazul Teatro Escola.

Isaura Tupiniquim

Doutora em Sociologia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde desenvolve pesquisa sobre os ataques e censuras contra artistas do corpo no Brasil. Foi artista residente na Cité Internationale des Arts e Centre National de la Danse (Paris). Atua na área de artes, com ênfase

em dança, performance, processos de criação e relações entre corpo, poder e subjetividade.

João Domingues

Professor do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da mesma universidade. Coordenador do grupo de pesquisa Cultura, Política, Lógicas Identitárias e Produtivas, em parceria com o professor Leandro de Paula, da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

José Márcio Barros

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Programa de Pós-Graduação Artes e da Escola de Música (Esmu) da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Coordena a organização não governamental e grupo de pesquisa Observatório da Diversidade Cultural e o Programa Pensar e Agir com a Cultura.

Laura Bezerra

Doutora pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). Pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult), da UFBA. Coordenadora da Escult/UFRB.

Leandro de Paula

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio de pesquisa na Universidade da Califórnia (UCSB). Professor adjunto do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Lidera o grupo de pesquisa Cultura, Política, Lógicas Identitárias e Produtivas, em parceria com o professor João Domingues.

Luciano Simões

Doutor em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Cecult) da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). Integrante do grupo de pesquisa Motriz: Laboratório de Política, Gestão e Estudos da Cultura.

Maria Helena Cunha

Gestora cultural, professora, pesquisadora, mestre em educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), especialista em planejamento e gestão cultural, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) e doutoranda em Artes pela UFMG. Diretora da Inspire Biblioteca Virtual. Publicou: *Gestão cultural: profissão em formação* (2007) e *Planejamento estratégico de projetos e programas culturais* (2018). Atualmente é coordenadora pedagógica do Instituto Vivas.

Mariana Albinati

Doutora em Planejamento Urbano e Regional, pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (Ippur) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora adjunta do Ippur-UFRJ. Integra o Grupo de Trabalho (GT) Direito à Cidade do Observatório das Metrôpoles, onde coordena o curso de extensão “Direitos culturais e o direito à cidade”.

Marina de Castro

Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Estágio doutoral no Departamento de Antropologia do University College London. Professora da Faculdade de Comunicação (Facom) da UFPA. Coordena, com o professor Fábio Castro, o grupo de pesquisa Socialidades, Intersubjetividades e Sensibilidades Amazônicas.

Murillo Pereira de Jesus

Pesquisador, produtor e gestor cultural. Mestre e doutorando em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Educação, Cultura e Diversidade Cultural pela Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). Integra o grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural.

Nara Pessoa

Professora do curso de Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Doutoranda no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em

Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integra o grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural.

Nathalia Leal

Mestra e doutoranda pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui Especialização em Gestão Cultural pelo Programa Observatório Itaú Cultural e Universidade de Girona, Espanha. Pesquisa e possui experiência em gestão de equipamentos culturais. Integra o grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural.

Ohana Boy Oliveira

Professora da Faculdade de Comunicação (Facom) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult) da UFBA. Possui pós-doutorado pelo Programa de Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF (2016-2020). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da UFF (2013-2015). Pesquisadora da cultura com interesse nos aspectos de raça, classe, gênero e descolonização do pensamento.

Plínio Rattes

Doutor em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult), da UFBA, e do Observatório da Diversidade Cultural (ODC), vinculado à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) e à Universidade do Estado

de Minas Gerais (UEMG). É gerente do Programa Cultura do Serviço Social do Comércio (Sesc) Bahia.

Rosimeri Carvalho da Silva

Professora titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é doutora em Administração pela Hautes Etudes Commerciales (HEC) Paris. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Marcelo Milano Falcão Vieira e do Observatório da Realidade Organizacional de Santa Catarina (SC), integrante do coletivo editorial da Revista Brasileira de Estudos Organizacionais. Realiza pesquisas sobre poder e controle nas organizações, empresarização, organizações culturais, organização da cultura, campo da cultura.

Stéfane Souto

Mestra em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e especialista em Gestão Cultural Contemporânea pelos Institutos Singularidades e Itaú Cultural. Pesquisa experiências de aquilombamento no campo das artes e da cultura. Foi integrante do grupo de pesquisa Coletivo de Gestão Cultural.

Vânia Rodrigues

Doutora em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra (UC). Investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares (CEIS2o/UC) e do projeto “Modes of production – performing arts in transition”. Professora convidada na Faculdade de Letras (UC/PT). Autora do livro *Modus operandi: produção e gestão nas artes performativas* (2022).

Outros títulos da Coleção Cult

Cult 1 - Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares

Gisele Marchiori Nussbaumer (Org.)

Cult 2 - Políticas culturais no Brasil

Antonio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho (Org.)

Cult 3 - Políticas culturais na Ibero-América

Antonio Albino Canelas Rubim e Rubens Bayardo (Org.)

Cult 4 - Estudos da cultura no Brasil e em Portugal

Antonio Albino Canelas Rubim e Natália Ramos (Org.)

Cult 5 - Transversalidades da cultura

Linda Rubim e Nadjá Miranda (Org.)

Cult 6 - Políticas culturais no governo Lula

Antonio Albino Canelas Rubim (Org.)

Cult 7 - Políticas culturais para as cidades

Antonio Albino Canelas Rubim e Renata Rocha (Org.)

Cult 8 - Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura

Antonio Albino Canelas Rubim, Taiane Fernandes e Iuri Rubim (Org.)

Cult 9 - Stonewall 40 + o que no Brasil?

Leandro Colling (Org.)

Cult 10 - Cultura e desenvolvimento: perspectivas
políticas e econômicas

Alexandre Barbalho, Lia Calabre, Paulo Miguez e Renata Rocha (Org.)

Cult 11 - Estudos da festa

Linda Rubim e Nadja Miranda (Org.)

Cult 12 - Desleitura cinematográfica: literatura, cinema e cultura

Marinyze Prates de Oliveira e Elizabeth Ramos (Org.)

Cult 13 - Política e gestão cultural: perspectivas Brasil e França

Frederico Lustosa da Costa (Org.)

Cult 14 - Federalismo e políticas culturais no Brasil

Alexandre Barbalho, José Márcio Barros e Lia Calabre (Org.)

Cult 15 - Estudos e políticas do CUS

Leandro Colling e Djalma Thurler (Org.)

Cult 16 - Cultura dos sertões

Alberto Freire (Org.)

Cult 17 - ENECULT 10 anos

*Lindinalva Silva Oliveira Rubim, Mariella Pitombo
Veira e Delmira Nunes de Souza (Org.)*

Cult 18 - Políticas culturais na Bahia contemporânea

Antônio Albino Canelas Rubim

Cult 19 - Dimensões e desafios políticos para diversidade cultural

Paulo Miguez, José Márcio Barros, Giuliana Kauark (Org.)

Cult 20 - Políticas Públicas de cultura para as cidades: os casos de Recife
e Salvador

Hortência Silva Nepomuceno dos Santos

Cult 21 - Políticas culturais no governo Dilma

*Antonio Albino Canelas Rubim, Alexandre Barbalho
e Lia Calabre (Org.)*

Cult 22 - Diversidade Cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes

Giuliana Kauark, José Márcio Barros e Paulo Miguez (Org.)

Cult 23 - Panorama da gestão cultural na Ibero-América

*Antonio Albino Canelas Rubim, Carlos Yáñez Canal e
Rubens Bayardo (Org.)*

Cult 24 - Formação em organização da cultura no Brasil: experiências e
reflexões

Leonardo Figueiredo Costa e Ugo Barbosa de Mello (Org.)

Cult 25 - Financiamento e fomento à cultura nas regiões brasileiras

*Antonio Albino Canelas Rubim, Fernanda Pimenta
Vasconcelos (Org.)*

Cult 26 - Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e Distrito Federal

Antonio Albino Canelas Rubim, Fernanda Pimenta Vasconcelos (Org.)

Cult 27 - Políticas e gestão da cultura: diálogos entre universidade e sociedade

Clelia Neri Côrtes, Alice Pires de Lacerda, Renata Costa Leahy e Ricardo de Araujo Soares (Org.)

Cult 28 - Os trabalhadores da cultura no Brasil

Alexandre Barbalho, Elder Patrick Maia Alves e Mariella Pitombo Vieira (Org.)

Cult 29 - O golpe na perspectiva de gênero

Linda Rubim e Fernanda Argolo (Org.)

Cult 30 - Um lugar para os espaços culturais

Giuliana Kauark, Plínio Rattes e Nathalia Leal (Org.)

Cult 31 - Artivismos das dissidências sexuais e de gênero

Leandro Colling (Org.)

Cult 32 - Plano de cultura

Antonio Albino Canelas Rubim (Org.)

Cult 33 - Cultura e ciência de dados

Leonardo Costa, Renata Rocha (Org.)

Cult 34 - Enlaces culturais Brasil - Portugal

Antonio Albino Canelas Rubim, Urbano Sidoncha (Org.)

Cult 35 - Mondiacult 40 anos depois: impactos e desdobramentos nas políticas culturais na América Latina

Lia Calabre, Renata Rocha, Antonio Albino Canelas Rubim (Org.)

Cult 36 - Federalismo cultural em tempos nacionais sombrios

Alexandre Barbalho, Lia Calabre, Antonio Albino Canelas Rubim (Org.)

Cult 37 - Dinâmicas contemporâneas do setor editorial: o viés do mercado independente e regional da Bahia

Carolina Dantas, Guiliana Kauark, Flávia Rosa, Carmen Lima (Org.)

Cult 38 - Culturas para um novo Brasil

Sophia Cardoso Rocha, Renata Rocha, Lourivânia Soares Santos, Antonio Albino Canelas Rubim (Org.)

Cult 39 - Educação Museal Brasileira: reflexões a partir dos resultados da PEMBrasil

Daniele Pereira Canedo, Mona Nascimento, José Roberto Severino (Org.)

Este livro foi composto na Edufba.

O projeto gráfico deste livro foi desenvolvido no Estúdio Quimera por Iansã Negrão com o auxílio de Inara Negrão para a Edufba, em Salvador.

A fonte de texto é DTL Documenta. As legendas foram compostas em DTL Documenta Sans, família tipográfica projetada por Frank Blokland.

O papel é Alcalino 75 g/m².

Impressão Gráfica 3.

300 exemplares.





A coletânea Diálogos sobre Gestão Cultural revisita debates promovidos ao longo de nove edições do evento homônimo, realizadas entre 2017 e 2024 pelo grupo de pesquisa Coletivo Gestão Cultural (UFBA/UFRB). Destinado a pesquisadores(as), gestores(as) e agentes culturais, o livro analisa a gestão cultural na contemporaneidade, articulando reflexões teóricas de viés contra-hegemônico e experiências empíricas que evidenciam práticas insurgentes e engajadas. Ao abordar temas como institucionalidade, tecnicismo, espaços culturais, liberdade artística e conservadorismo político, a obra busca contribuir com a produção de conhecimento no campo da cultura, bem como estimular e defender perspectivas e práticas que promovam uma gestão cultural democrática.

fapesb
Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado da Bahia



GOVERNO DO ESTADO
BAHIA

SECRETARIA DE CIÊNCIA,
TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

ISBN 978-65-5630-752-7



9 786556 307527